4,

Arch. o. 7.

J. H.

Recens. in der Leipziger Lit. Ztg 1803. N. 251.

— IIte Aufl. Erg. Allg. Lit. Z. 1801 N. 107.

— . Allg. Lit. Z. 1799. N. 315.

ad usum P. Stanislai Baumgaertner Capucini cost 3 fl 24.

JOH. PHIL. SIEBENKEES

EHEMALIGEN PROFESSORS DER PHILOSOPHIE

ZU ALTDORF

HANDBUCH

DER

ARCHAEOLOGIE

ODER

ANLEITUNG

ZUR

KENNTNISS DER KUNSTWERKE

DES

ALTERTHUMS

UND ZUR

GESCHICHTE DER KUNST

DER

ALTEN VÖLKER.

NÜRNBERG

IN DER STEINISCHEN BUCHHANDUNG.

1799.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

Vorrede.

Der für Literatur und Kunſt ſo wie für ſeine Freunde ſo viel zu früh verſtorbene Herr Verfaſſer des gegenwärtigen Handbuches, iſt dem gelehrten Publikum ſchon durch mehrere Werke von einer vortheilhaften Seite bekannt. Das erſte was von ihm, auſſer einigen kleinen Schriften, ans Licht trat, iſt eine Ausgabe des Strabo, und ſodann erſchienen noch bey dem Herrn Verleger dieſes Buches: Theophraſti Characteres, graece, cum Additamentis anecdotis deſcripſit I. P. Siebenkees, edidit et praefatus eſt I. A. Goetz 8. maj. 1798; und Siebenkees Anecdota graeca e praeſtantiſs. Italicarum Bibliothecarum Codd. deſcripta. Edidit et praef. eſt I. A. Goetz, 8. maj. 1798. Es wird daher gewiſs dem Kenner und Liebhaber der alten Kunſt nicht unangenehm ſeyn, von einem in der alten Literatur ſo bewanderten und mit den alten Sprachen vertrauten Manne, ein Werk über Archäologie zu erhalten, um ſo mehr da wir noch keines beſizzen, welches ſich ausſchlieſsend mit der Kenntniſs der alten Kunſt beſchäftigte. Gegenwärtige Bogen waren die Grundlage der archäologiſchen Vorleſungen, welche Hr. Prof. Siebenkees in Altdorf hielt. Es war das Erſtemal, daſs auf dieſer Univerſität eine Archäologie der Kunſt vorgetragen wurde, und ſie erhielt allgemeinen Beyfall. Der ſel. Herr Verfaſſer lieſs ſodann zwei Iahre verſtreichen, bis er wieder archäologiſche Vorleſungen hielt, änderte unterdeſſen den ganzen Plan derſelben, und entwarf ihn ebenfalls ſchriftlich. Beede Manuſcripte wurden dem Herausgeber in die Hände geliefert, um aus denſelben ein Ganzes zu machen, welches er auch, ſo viel möglich war, zu bewerkſtelligen ſuchte: indeſſen geſtehet derſelbe, daſs er manche Lücke fand, welche vollſtändig auszufüllen, ihm theils Zeit, theils hin-

längliche Hülfsmittel fehlten, und wobey er oft fühlte, wie ſchwer es iſt, bey Behandlung der einzelnen Gegenſtände die dem Werke angemeſſenſten Gränzen zu beobachten. Die erſte Grundlage des gegenwärtigen Werkes iſt aus des Hrn. Hofrath Heyne, Einleitung in das Studium der Antike, Göttingen und Gotha, Dieterich, ſ. a. — genommen. Es erſcheint hiemit die Erſte Abtheilung, welche die Einleitung und die Geſchichte der Künſte überhaupt, die Geſchichte der Künſte unter den Egyptern, Hetruskern, und die Geſchichte der Bildhauerkunſt unter den Griechen enthält. In der zweyten Abtheilung wird die Geſchichte der übrigen Künſte, als Malerey, Stempel- und Steinſchneidekunſt, nebſt einer Kritik über die vornehmſten noch vorhandenen Kunſtwerke vorkommen. Der dritte Paragraph im vierten Capitel, welcher die Anzeige der Kunſtſammlungen in Italien enthält, bedürfte zwar wegen der Eroberung von Italien durch die Neufranken, groſser Veränderungen: allein, da bis jezt noch zu wenige Notizen von der Wegführung der Kunſtwerke aus Italien vorhanden ſind, und dieſelben in Frankreich auch noch dem gröſsten Theile nach nur proviſoriſch aufgeſtellt ſind, ſo wollte man lieber die alten Notizen der verſchiedenen italieniſchen Sammlungen noch beybehalten, da es dem Liebhaber doch auch intereſſant ſeyn kan, zu wiſſen, wo dieſes oder jenes Kunſtwerk bisher aufbewahrt worden, oder wer die Sammlungen gemacht oder beſeſſen hat. Übrigens wird man bey Herausgabe der zweyten Abtheilung bedacht ſeyn, ſo viel von jenen Veränderungen anzuzeigen, als in Erfahrung zu bringen ſeyn wird; ſo wie der Herausgeber auch alle Winke und Zurechtweiſungen, die von Sachkundigen in Rückſicht auf dieſes ganze Werkchen gegeben werden möchten, dankbar und beſtens benützen und als Verbeſſerungen beyzufügen nicht unterlaſſen wird.

ERSTES BUCH.

Einleitung.

Erstes Capitel.

Gegenstände womit sich die Archäologie beschäftigt. Verschiedene Art die alten Kunstwerke zu betrachten.

§. 1.

Mit dem Alterthum kann man sich in gedoppelter Absicht beschäftigen.

1) um die Sitten, die öffentlichen Anstalten, die bürgerliche Verfassung, die Religionsritus, die Gesetze, das politische und das Privatleben der alten Völker kennen zu lernen. Dieses ist der Gegenstand der sogenannten Antiquitäten.

2) kann man zur Absicht haben, die Denkmale des Alterthums kennen zu lernen. Damit beschäftigt sich die Archäologie.

Archäologie (Αρχαιολογια) ist also Anweisung zum Studium der Denkmale des Alterthums.

Diese Denkmale sind theils schriftliche Denkmale theils Werke der Kunst.

Die schriftlichen Denkmale sind:

1) Handschriften, auf ägyptischem Papier, und Pergament.

2) Inschriften, auf Stein und Metall.

Die Werke der Kunst sind:

Ueberreste von öffentlichen und Privatgebäuden, und Bildnerey im ausgedehntesten Sinn dieses Worts, in welchem Bildhauerkunst, Malerey, Steinschneiderkunst, und Stempelschneiderkunst darunter begriffen wird.

Die Archäologie hat also zwey Theile, wovon der eine sich mit den schriftlichen Denkmalen beschäftigt; der andere die Kunstwerke der Alterthümer und die Geschichte der Kunst der alten Völker zum Gegenstand seiner Untersuchungen hat.

Der erste ist die Paläographie, und ein Theil der Diplomatik; der zweite ist Archäologie im engern Sinn; und diese ist unser Gegenstand.

§. 2.

Die Werke der alten Kunst können betrachtet werden als Denkmale, oder als Kunstwerke.

A) Betrachtet man sie als Denkmale, so sind sie Denkmale alter Thaten, Personen, Ideen, Sitten und Gebräuche. So betrachtet sie der blosse Alterthumsforscher. Dieser sucht in den Werken der Kunst nur Abbildungen alter Sitten und Gebräuche, erläutert die Darstellung aus den alten Schriftstellern, und wendet sie wieder zur Erklärung derselben an. Die Kunst liegt ausser seinem Gesichtskreis. Ob ein solches Denkmal als Kunstwerk Verdienst habe oder nicht, dieses ist kein Gegenstand seines

Bemerkens; hat er den Sinn der Abbildung des Denkmals gefunden, ſo hat das übrige nichts anziehendes mehr für *ihn.*

So betrachtete man die Werke der alten Kunſt in den zwey verfloſſenen Iahrhunderten. Man ſahe ſie als bloſse Documente an, welche eine gewiſſe Geſchichte, einen Ritus überliefern; weiter gieng man nicht. Daher beſchäftigten ſich auch die Gelehrten meiſtens mit Denkmalen, welche Inſchriften haben, es mochte ihr Kunſtwerth auch noch ſo gering ſeyn, und überlieſsen die vortreflichſten Werke der Kunſt, wenn ſie ohne Inſchriften waren, dem Studium der Künſtler.

Im vorigen Iahrhundert waren es vornemlich die Holländiſchen Gelehrten, welche ſich mit den alten Denkmalen auf dieſe Art beſchäftigten. Montfaucon hatte bey der Verfertigung ſeiner Antiquité expliquée faſt keine andere Abſicht, als die Sitten und Gebräuche des Alterthums aus den Kunſtwerken zu erläutern.

So wird noch gegenwärtig von den Italieniſchen Gelehrten das Studium der Antiken getrieben. Sie erläutern die Kunſtwerke aus dem gelehrten Alterthum, unbekümmert um Schönheit, Plan und Ausführung derſelben. Dieſe Art die Antiken zu behandeln iſt ſehr eingeſchränkt, und kann ohne allen Geſchmack und Gefühl für Schönheit getrieben werden.

§. 3.

B) Können die Kunſtwerke des Alterthums als **Kunſtwerke** betrachtet werden.

Als Kunſtwerke kann man ſie ſchätzen

1) als **Liebhaber.** Für dieſen ſind ſie

a) Gegenſtände des Luxus und der Oſtentation. Solche Liebhaberey haben die meiſten Römiſchen Groſsen, welche Galerien von Antiken beſitzen. Für ſie ſind dieſelben bloſs Gegenſtände des Prachts. Dieſes iſt die niedrigſte Art von Liebhaberey; ihr danken wir aber doch die Aufbewahrung vieler Kunſtwerke, und die Anlegung der meiſten Kabinette.

b) Gegenſtände des Vergnügens. Dieſe Liebhaberey iſt edler, und entſpricht der Abſicht der ſchönen Künſte, welche unſer Vergnügen befördern ſollen. Der Liebhaber von dieſer Art ſucht an den Werken der alten Kunſt Stoff zum intellectuellen Vergnügen, zum wahren Genuſs des Lebens. Daher richtet er ſeine Aufmerkſamkeit auf die ſchönen Kunſtwerke, und geht alle vorbey, welche zwar dem Gelehrten wichtig ſeyn mögen, als Kunſtwerke aber von keinem Belang ſind. Die gelehrten Unterſuchungen, und die Deutung der alten Kunſtwerke liegen auſſer ſeinem Geſichtskreis; denn er tritt vor die Werke der Kunſt in der Abſicht, in ihnen Nahrung für ſein Vergnügen zu finden, nicht um gelehrte Bemerkungen zu machen. So betrachten die Antiken zu Rom die meiſten Reiſenden von Bildung.

von Ramdohr, Über Malerey und Bildhauerarbeit in Rom. Leipz. 1787.

2) als Künſtler. Der Künſtler ſucht im Kunſtwerk Belehrung, er ſieht es als ein Mittel an, ſeine Kenntniſſe in der Kunſt zu erweitern. Daher richtet er ſeine Aufmerkſamkeit auf Richtigkeit der Zeichnung, ſchöne Gruppirung, intereſſante Compoſition, treffenden Ausdruck, richtige und feine Behandlung der Materia-

lien, und fleiſsige Vollendung. Auch muſs er von dem Hiſtoriſchen deſſelben unterrichtet ſeyn, um die Wichtigkeit der Darſtellung zu beurtheilen, aber die gelehrte Deutung des Kunſtwerks geht ihm meiſtens nur wenig an; dazu fehlen ihm die nöthigen Kenntniſſe, und wenn auch einige wenige unter den Künſtlern einen Anſtrich von Gelehrſamkeit haben, ſo beſitzen ſie doch nicht leicht ſoviel, als zur genauen Deutung der Kunſtwerke gehört, da ſie jene nur als Hülfsmittel anzuſehen haben.

3) als gelehrter Kenner und Liebhaber. Dieſer betrachtet die alten Kunſtwerke nicht bloſs als Antiquar, Künſtler oder Liebhaber; er vereinigt die einzelnen Abſichten, mit der jede dieſer Claſſen vor die alten Kunſtwerke tritt, beym Studium derſelben in ſich. Sie ſind für ihn, als Liebhaber, Gegenſtände des Vergnügens; als Kenner der Kunſt, beobachtet er die Befolgung oder Verletzung ihrer Regeln, und als Gelehrter ſucht er in die Ideen einzudringen, welche die Alten in ihren Kunſtwerken vortrugen.

Dieſe Art, die alten Kunſtwerke zu ſtudiren, erfodert auſſer einem richtigen Geſchmack und feinem Gefühl für das Schöne, die Kenntniſs der zeichnenden und bildenden Künſte, und eine groſse antiquariſche Gelehrſamkeit, die aus mehrern Fächern der Alterthumskunde zuſammengetragen werden muſs. Alte Geſchichte, Mythologie, groſse Beleſenheit in den Werken der griechiſchen Dichter und Weltweiſen, genaue Kenntniſs des Privatlebens der Alten, muſs derjenige beſitzen, der als ein gelehrter Kenner ſich mit der Erklärung der alten Kunſtwerke abgeben will.

Diese Klasse von Gelehrten ist sehr gering. Card. Albani, Winkelmann, Heyne sind die Vorsteher derselben.

Zweytes Capitel.

Schöne Kunst im allgemeinen. Bildende Kunst, als Hauptgegenstand der Archäologie. Von der Nachahmung sichtbarer Gegenstände. Wahrheit, Vollkommenheit, Schönheit im Kunstsinn; Geschmack; Allegorie; Zweck der bildenden Kunst.

§. 1.

Die Antiken betrachten wir als Werke der Kunst in der Archäologie. Kunst wird hier nicht im allgemeinen Sinn genommen, in welchem sie überhaupt eine Fertigkeit in Hervorbringung eines Gegenstandes nach gewissen Regeln und Absichten ist; sondern wir verstehen unter diesem Ausdruck Kunst, allemal bildende Kunst, welche ein Theil der schönen Kunst ist.

Schöne Kunst im allgemeinen, ist diejenige Kunst, deren Hauptzweck ist, durch sinnliche Darstellung körperlicher Gegenstände und Empfindungen unser freyes Vergnügen zu befördern.

Die schöne Kunst beschäftigt sich also mit der sinnlichen Darstellung

1) körperlicher Gegenstände.

2) der Empfindungen.

Der Theil der schönen Kunst, welcher sichtbare Gegenstände vorstellt, wird die bildende Kunst genennt;

der Theil, welcher Empfindungen darstellt, heisst die schöne Kunst im engern Sinn, und begreift in sich: die *schönen* Wissenschaften, Dichtkunst und Redekunst; und die schönen Künste im engsten Sinn des Worts, *Schauspielkunst*, Musik und theatralische Tanzkunst.

§. 2.

Die schöne Kunst im allgemeinen Sinn bedient sich, um die sinnlichen Gegenstände darzustellen, sinnlicher *Zeichen*, mit denen man sogleich den Begriff der bezeichneten Sache verbindet.

Die sinnlichen Zeichen sind

A) natürliche. Wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. (Mendelssohn über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.) Abbildungen der Körper — Ausdruk der Leidenschaften durch gewisse Bewegungen und Töne, welche ihnen vermöge ihrer Natur zukommen. Jede Leidenschaft ist vermöge ihrer Natur mit gewissen Bewegungen unsers Körpers, so wie mit gewissen Tönen und Gebehrden verknüpft. Wer also eine Gemüthsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Gebehrden und Bewegungen ausdrückt, bedient sich der natürlichen Zeichen.

Die natürlichen Zeichen sind:

1) successive. In der Zeit; ihrer bedient sich die Musik, Schauspielkunst, und Pantomime.
2) coexistirende. Im Raum. Dieses sind die Formen und Gestalten. Ihrer bedient sich die Bildnerey.

B) willkürliche, welche vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch allgemein dafür angenommen worden ſind. Dergleichen Zeichen ſind die artikulirten Töne der Sprachen, die hieroglyphyſchen Zeichen, die allegoriſchen Bilder, Abbildungen der Gottheiten und ihre Attribute, die Muſiknoten u. ſ. w.

Die willkürlichen Zeichen ſind wieder:

1) ſucceſſive. Die Schriftzeichen, Töne der Sprache, Muſiknoten, Hieroglyphen. Ihrer bedient ſich die Dichtkunſt und Muſik.

2) coexiſtirende und beſtändige. Ihrer bedient ſich wieder die Bildnerey, in allegoriſchen und ſymboliſchen Vorſtellungen. Daſs das Symbol des Glücks eine Frau mit einem Füllhorn und einem Pflug in der Hand iſt, hat mit der Natur des Glücks nichts gemein; allgemein iſt dieſes Bild aber für ein ſymboliſches Zeichen des abſtracten Begriffs Glück genommen worden.

* Leſſings Laocoon. p. 333.

§. 3.

Der Hauptzweck der ſchönen Kunſt iſt: **Beförderung unſers freyen Vergnügens.**

Vergnügen entſteht durch angenehme Empfindungen, d. i. durch den wohlgefälligen Eindruck, den ein gegenwärtiger Gegenſtand auf das Gemüth macht. Das Bewuſtſeyn dieſes Eindrucks heiſst das Vergnügen.

Dieſes Vergnügen iſt frey, wenn es intellectuell iſt; d. i. wenn die angenehme Empfindung durch eine Vorſtellung hervorgebracht wird, und wenn die Gemüthskräfte ohne phyſiſche Urſachen nach ihren eigenen Geſetzen ge-

rührt werden. Ein ſolches freyes Vergnügen geben die Werke der Dichtkunſt, der bildenden Künſte u. ſ. w.

Dieſes freye Vergnügen wird dem ſinnlichen oder phyſiſchen Vergnügen entgegengeſetzt; d. i. demjenigen, deſſen Grund in dem Mechaniſmus des Körpers liegt, und aus der angenehmen Empfindung entſpringt, welche eine nothwendige Folge des gereizten Mechaniſmus iſt.

Gegenſtände des freyen Vergnügens gehören bloſs für die ſchöne Kunſt im allgemeinen; alle Künſte, welche das phyſiſche Vergnügen befördern, ſind von dem Gebiet derſelben ausgeſchloſſen.

§. 4.

Definition der bildenden Kunſt.

In der Archäologie intereſſirt uns derjenige Theil der ſchönen Kunſt, welcher durch natürliche coexiſtirende und beſtändige Zeichen ſeine Gegenſtände darſtellt.

Man nennt dieſen Theil der ſchönen Kunſt Bildnerey, in der weitläufigſten Bedeutung des Worts, in welcher ſie alle Arten der bildenden Künſte in ſich begreift.

Bildnerey iſt diejenige Kunſt, welche durch Nachahmung ſichtbarer Gegenſtände in Formen unſer freyes Vergnügen zum Hauptzweck hat.

1) Bildnerey iſt Nachahmung. Nachahmung iſt Darſtellung eines Gegenſtandes, die mit allen den Theilen deſſelben genau übereinſtimmt.

2) Sie iſt Nachahmung ſichtbarer Gegenſtände. Der Bildner nimmt alſo das Sujet ſeiner Nachahmung aus der ſichtbaren Natur. Abſtracte und transcendentelle Begriffe ſind keine Gegenſtände ſeiner Nachahmung; denn da die

Kunſt durch natürliche coexiſtirende ſichtbare Zeichen darſtellt, ſo hat ſie kein Mittel, geiſtige Dinge und Abſtracta auszudrücken. Will ſie aber doch Abſtracta vorſtellen, ſo thut ſie es durch die Allegorie.

3) Die Darſtellung geſchieht durch Geſtalten und Formen. Dadurch wird die Bildnerey von allen übrigen Theilen der ſchönen Künſte unterſchieden. Dieſe Formen ſind

1) rund, das heiſst, (in der Sprache der Kunſt) ſie können in jeder Lage, oder von allen möglichen Geſichtspunkten betrachtet und erkannt werden. Ihrer bedient ſich alleine die Bildhauerkunſt.

2) ſie ſind auf einer Oberfläche dargeſtellt. Die Formen und Geſtalten, welche auf einer Oberfläche dargeſtellt werden, ſind:

a) über dieſelbe erhaben, und treten aus derſelben hervor. Dieſes ſind Alto- Mezzo- und Baſſo-rilievo, (oder Haut- Demi- und Bas-relief). Dieſer Art der Darſtellung bedient ſich die Bildhauerey, und Steinſchneiderkunſt bey den Caméen.

b) ſie liegen auf der Oberfläche auf, oder bilden ſelbſt dieſe Oberfläche. Malerey, Würkerey, Stikkerey etc.

c) ſie ſind unter die Oberfläche gearbeitet (en creux), als die Producte der Stempelſchneider und Siegelgraber, (Medailleur).

4) Bildnerey hat unſer freyes Vergnügen zum Hauptzweck.

§. 5.

Ueber die Nachahmung in der bildenden Kunst.

A) Was sind Gegenstände der Nachahmung des *Künstlers?*

Die Gegenstände der Nachahmung des Bildners sind in der Reihe der sichtbaren Dinge; alles was sichtbar ist, kann der Bildner nachahmen. Da aber seine Kunst unser Vergnügen zum Hauptzweck hat, so wird durch denselben der Künstler dahin eingeschränkt, dass er aus den sichtbaren Gegenständen keine nachahmen darf, welche unser Vergnügen stören, und Unlust oder Eckel verursachen. Das Hauptgesetz, das der Künstler bey der Wahl seiner nachzuahmenden Gegenstände zu befolgen hat, ist also: Ahme nur solche Gegenstände nach, welche das freye Vergnügen befördern. In der Natur giebt es angenehme und unangenehme Gegenstände; Gegenstände, welche angenehme und unangenehme Empfindungen erwecken. Ohne Einschränkung kann der Künstler die unangenehmen Gegenstände eben so wohl nachahmen, als die angenehmen; durch das eben genannte Hauptgesetz aber eingeschränkt, darf er nur die letztern abbilden. Scenen des Eckels also, so wie alles das was einem richtigen, jedoch nicht verzärtelten Gefühl entgegen ist, sind von der Künstlerdarstellung ausgeschlossen.

Wenn der Künstler mein Vergnügen durch seine Darstellung befördert, so handelt er zweckmässig; stört er dasselbe, so begeht er eine Zweckwidrigkeit.

In den Fehler der Unzweckmässigkeit fallen die neuern Künstler, vorzüglich die Franzosen häufig. z. B. Drouais mit der Vorstellung des leidenden Philoktetes; des Cato,

der ſich die Wunde aufreiſst; der Enthauptung der Söhne des Brutus. — Ein ſehr unzweckmäſsiges Gemälde iſt das jüngſte Gericht des Michel Angelo. — Märtyrerlegenden.

Die Alten beobachteten die Zweckmäſsigkeit ſehr genau; Scenen des Abſcheues ſtellten ſie daher nicht vor; und konnten ſie der Darſtellung derſelben nicht entgehen, ſo opferten ſie lieber die Wahrheit der Zweckmäſsigkeit auf.

Da die bildenden Künſte unſer Vergnügen zum Hauptzweck haben, ſo folgt daraus, daſs ſelbſt in der Portraitbildnerey kein Gegenſtand gebildet werden dürfe, der mein Vergnügen ſtört. Fehler des Körpers, Blatternnarben etc. darf daher der Künſtler nicht nachahmen, ohne einen Fehler gegen ſein Hauptgeſetz zu begehen.

* Die nach Umſtänden zu ſtatuirenden Ausnahmen brauchen hier keine Erörterung, da ſie nicht zu unſerm Zwecke gehören, indem wir bloſs von dem bildenden Künſtler ſprechen, in ſoferne er ganz und gar nur für das Kunſtgefühl und weder für Bedürfniſs, noch andere beſondere Beziehungen arbeitet.

Bisweilen kann es aber doch geſchehen, daſs der Künſtler eine Zweckwidrigkeit begehen muſs, um eine gröſsere Zweckmäſsigkeit zu erreichen. Dieſes geſchieht vornemlich, wenn die Bildnerey nicht Hauptwerk, ſondern einer andern Abſicht untergeordnet iſt. Wenn z. B. über der Thür eines Hoſpitals im Gemälde oder en relief die Heilung der Kranken am Teich Bethesda vorgeſtellt iſt, ſo iſt das Kunſtwerk, als Kunſtwerk betrachtet, ſehr unzweckmäſsig, denn kranke abgehärmte Figuren ſtören mein Vergnügen; aber hier iſt das Kunſtwerk nicht Hauptwerk, hier iſt es bloſs ſymboliſche Bezeichnung der Beſtimmung des Ortes; hier wird die anſcheinende Zweckwidrigkeit alſo

zur Zweckmäſsigkeit. Sehr zweckwidrig würde aber der Künſtler handeln, wenn er an einem ſolchen Ort ein luſtiges *Bacchanal* vorſtellen würde, ungeachtet dieſe *Vorſtellung* ſehr zweckmäſsig für mein Vergnügen wäre. Die *alten* Künſtler ſtellten auf Todendenkmalen oft Atrocia vor; z. B. Medea, welche ihre Kinder ermordet. Dieſes iſt unzweckmäſsig, es beleidigt mein Vergnügen. Aber die Beſtimmung des Kunſtwerks, der Ort, wo es angebracht iſt, der Gedanke: daſs dem harten Schickſal nichts widerſtehen kann, worauf es mich leitet, macht dieſe Zweckwidrigkeit zur Zweckmäſsigkeit.

Bisweilen kann hingegen aus einer Zweckmäſsigkeit eine Zweckwidrigkeit entſtehen. Die ſchöne weibliche Figur des Guglielmo della Porta am Grabmal des Pabſt Paul III. iſt zweckmäſsig für das Vergnügen, aber äuſſerſt zweckwidrig für ein Grabmal.

Wird der Künſtler gezwungen einen Gegenſtand darzuſtellen, der das Vergnügen ſtört, ſo mildre er, ſo viel ihm möglich iſt, die unangenehmen Gegenſtände.

B) Wie ahmt der Künſtler die Natur nach?

1) Der Künſtler kann bey der Nachahmung bloſs die unangenehmen Gegenſtände vermeiden, übrigens aber alles nachahmen, ohne gerade ſchöne Gegenſtände zu wählen. Thut er dieſes, dann ſteht er auf der niedrigſten Stufe der Vollkommenheit.

2) Er kann blos die ſchönen Gegenſtände in der Natur darſtellen. Thut er dieſes, dann hat er Genie, und ſteht auf der zweyten Stufe der Vollkommenheit.

3) Er kann die Natur alſo nachahmen, daſs er die in derſelben an mehrern Gegenſtänden zerſtreuten Schönheiten ſammelt, und nach einem vollſtändigen Plan mit

einander zu einem Ganzen verbindet. Kann der Künſtler dieſes, dann liefert er ein Ideal, und ſteht auf der höchſten Stufe der Künſtlervollkommenheit.

Die Originale der Natur ſind nie ſo ſchön, als die idealen Nachbildungen des Künſtlers.

In der Natur iſt Schönheit, aber ſie iſt nicht in einem Individuum concentrirt; ſie iſt in derſelben überall zerſtreut. Denn Schönheit iſt im Plan der Natur andern wichtigern Zwecken untergeordnet. Vertrug ſie ſich mit der Erreichung derſelben, ſo behielt ſie die Natur bey; wo nicht, ſo muſste ſie nachſtehen, damit andere höhere Zwecke nicht vernachläſsigt werden möchten. Daher findet man in ihr das Schöne, nach verſchiedenen Abſtufungen oft mit dem Häſslichen vereinigt. Das höchſte Geſetz des Künſtlers aber iſt: Schönheit. Dieſer wird alles untergeordnet. Er kann alſo weit ſchönere Figuren bilden, als ſie in der Natur angetroffen werden, wenn er die verſchiedenen Theile der Schönheiten, die in der Natur zerſtreut ſind, ſammlet, und zu einem angenehmen Ganzen verbindet.

§. 6.

Die Darſtellung des Künſtlers muſs wahr, vollkommen, ſchön ſeyn.

A) Sie muſs wahr ſeyn. Wahr iſt die Darſtellung einer Sache, wenn ſie dem bekannten Begriff von dem dargeſtellten Gegenſtand nicht widerſpricht; das iſt, wenn man die Merkmale, woran man einen Gegenſtand von dem andern unterſcheidet, in der Darſtellung wieder erkennt. Findet man dieſes an einem Kunſtwerk, dann hat es Wahrheit; fehlt es, ſo hat der Künſtler die Wahrheit

verletzt. Je mehrere Merkmale des dargestellten Gegenstands ich in der Darstellung wieder erkenne, desto gröſser ist die Wahrheit derselben; je weniger ich wieder erkenne, desto geringer ist die Wahrheit der Darstellung.

Die Wahrheit zeigt sich

1) in den Formen, also in der Zeichnung, weil Zeichnungskunst die Grundlage der ganzen Bildnerey ist.

Die Zeichnung muſs seyn

a) bestimmt, d. i. die Umrisse einzelner Theile müssen der Wahrheit gemäſs seyn — richtig gezeichnet. —

b) richtig; die bestimmt gezeichneten Theile müssen in den genauesten Verhältnissen mit einander stehen.

2) im Ausdruck. Ausdruck im weitläufigen Verstand ist: Darstellung des Gedankens, den der Künstler in sein Bild zu legen gesucht hat. Im engern Verstand ist Ausdruck die Darstellung der Fassung der Seele, womit jede einzelne Person handelt.

Soll der Ausdruck wahr seyn, so muſs die Darstellung genau und deutlich das sagen, was sie für die Handlung und den Ort der Scene sagen soll. Er muſs also gerade die Idee in mir erwecken, welche der Künstler durch seine Darstellung erwecken wollte, und keiner andern damit nicht verwandten Idee Raum zur Entstehung geben. Dem wahren Ausdruck steht entgegen:

1) der mangelhafte, wenn der Künstler den Gedanken nicht hinlänglich dargestellt hat.

2) der übertriebene, die Caricatur.

* Richtiger Ausdruck ist ein Hauptrequisitum an einem denkenden und fühlenden Künstler. Der bloſse Copi erreicht ihn nicht. — Mengs copirte die Antiken, und seine Gemälde sind colorirte Statüen.

3) in der Gruppirung. Verbindung mehrerer Figuren zu einer gemeinſchaftlichen Handlung. (Einheit im Mannichfaltigen —)

Wahrheit iſt in der Gruppirung, wenn die verſchiedenen Figuren, woraus eine Gruppe beſteht, richtigen Antheil an der Handlung nehmen; d. i. wenn ſie alſo geſtellt ſind, und der Ausdruck einer Idee durch die Haupthandlung alſo modificirt iſt, wie ſie erſcheinen würde, und wie der Ausdruck der handelnden Perſon ſeyn müſste, wenn die Handlung ſich wirklich ereignete.

Ein Meiſterſtück einer Gruppirung iſt die Gruppe des Euklides in Rafaels Schule von Athen.

4) bey bekleideten Figuren in der Drapperie.

5) bey Gemälden im Colorit. — Perſpectiv. —

6) bey allen Kunſtwerken, noch im Koſtum.

Die Wahrheit wird verletzt, wenn der Künſtler bey ſeinen Darſtellungen alleine nach ſubjectiven Vorſtellungen handelt, ohne objective Gründe für ſeine Darſtellungsart zu haben. Darſtellungen dieſer Art heiſsen Künſtlerchimären, manierirt.

Der Künſtler kann die Wahrheit verletzen

1) wenn er etwas darſtellt, was gar nicht in der Natur angetroffen wird, und bloſs in der Idee des Künſtlers exiſtirt; dergleichen ſind die ſogenannten Chimären, als Centauren, Harpyen etc. auch die Arabesken etc.

2) wenn die Gegenſtände ſeiner Darſtellung zwar in der Natur exiſtiren, ſich aber in der individuellen Lage nicht denken laſſen, in welcher ſie der Künſtler dargeſtellt hat. Thut der Künſtler dieſes, ſo hat er Manier; und ſein Kunſtwerk iſt manierirt, unnatürlich. Dieſes zeigt ſich in der Stellung der

Figuren, in der Compofition, im Gewandwurf, im Colorit.

B) Die Darftellung mufs vollkommen feyn.

Vollkommen ift etwas, wenn es vollftändig ift, d. i. *wenn* es alles hat, was zu feinem Wefen gehört. Es mufs alfo weder mehr noch weniger haben, als ihm zukommt. Ein Kunftwerk hat Vollkommenheit und heifst ein vollkommenes Kunftwerk, 1) wenn der mechanifche Theil deffelben fo ausgeführt ift, dafs an demfelben weder etwas mangelt, noch überflüffig ift. Vollkommenheit im mechanifchen Theil des Kunftwerks macht ein vollendetes Kunftwerk. 2) wenn der Gegenftand alfo dargeftellt ift, dafs, unbefchadet der Deutlichkeit, keine Figur hinzugethan noch weggenommen werden darf.

Der Vollkommenheit fteht entgegen:

1) das Mangelhafte; wenn Figuren fehlen, welche zur Verftändlichkeit der Handlung unentbehrlich find.

Rafael fiel in den Fehler des Mangelhaften in der Vorftellung der Fabel des Amors und Pfyche, in der Farnefina zu Rom. In eben den Fehler fiel der Künftler, der das Basrelief in der Villa Borghefe verfertigte, worauf die Kataftrophe der Kinder der Niobe vorgeftellt ift. Apollo und Diana, die Urheber derfelben, fehlen dabey. Mon. inedit. Winkelm.

2) das Ueberladene; wenn Figuren angebracht find, welche nicht zur Handlung gehören. Ein denkender Künftler wird niemals mehr Figuren anbringen, als er fchlechterdings nöthig hat. Gehäufte Figuren find in jedem Fall dem Kunftwerk fchädlich, und dienen nur den Begriff, den fich der Zufchauer von der Handlung machen foll, zu verwirren. Der Zu-

ſchauer muſs ängſtlich nachforſchen, welches der Sinn der Figuren ſey; darüber geht ſein Vergnügen verloren. Je ſparſamer aber der Künſtler mit ſeinen Figuren war, deſto deutlicher wird der Sinn des Kunſtwerks ſeyn; deſto mehr wird das Vergnügen des Zuſchauers befördert. Die Alten vermieden daher, viele Figuren in ihren Kunſtwerken zu häufen.

C) Die Darſtellung muſs ſchön ſeyn.

Eine Darſtellung kann wahr, kann vollkommen ſeyn, und doch kann ſie nur wenigen gefallen. Über Wahrheit und Vollkommenheit können bloſs Kenner urtheilen; der gewöhnliche Liebhaber kann dieſes nicht. Soll daher ein Kunſtwerk allgemein gefallen, ſo muſs es ſchön ſeyn.

Über Schönheit iſt ſehr viel geſchrieben worden, ohne daſs man beſtimmt hätte, was Schönheit iſt. Plato in Phaedro. Winkelmann Storia delle arti T. I. p. 206, und Mengs über die Schönheit, folgen faſt den platoniſchen Ideen. T. II.

Mendelsſohn in philoſ. Schriften 1 B. ſchrieb über die Schönheit viel gutes, als Metaphyſik der Schönheit.

Donaldſon Grundſätze der Schönheit in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. T. XXVII. 1.

Einige nennen ſchön, was gefällt; (Leibnitz und Wolf) andere (wie Dalberg in den Grundſätzen der Aeſthetik), was im hohen Grad gefällt. Allein wie ſchwankend iſt nicht die Beſtimmung des Wohlgefallenden? Wie oft gefallen nicht auch Dinge, welche nicht ſchön ſind?

Schön in Kunſtwerken iſt die Verbindung des Vollkommenen mit dem Wohlgefallenden.

Die Vollkommenheit in einem Kunſtwerk beſteht in der *Verbindung* der manchfaltigen Theile deſſelben zu Einem *wohlgeordneten* Ganzen. Beſchäftigt dieſe Voll*kommenheit* meine Vorſtellungskräfte angenehm, daſs daraus Wohlgefallen entſteht, ſo iſt ein Kunſtwerk ein ſchönes Werk. Vollkommenheit iſt allein zur Schönheit nicht hinreichend; denn ein vollkommenes Werk muſs nicht nothwendig meine überthieriſchen Vorſtellungskräfte angenehm beſchäftigen. Z. B. Die Martyrologien können Sujet zu vollkommenen Kunſtwerken geben, welche doch kein Wohlgefallen in mir erwecken. Es kann ein ſehr weitläufiges, verwickeltes Werk, ein vollkommenes ſeyn, aber meine Sinnen faſſen es nur mit Mühe; es iſt kein ſchönes Werk.

Das Wohlgefallen allein iſt eben ſo wenig hinreichend den Begriff des Schönen zu beſtimmen, weil daſſelbe oft bloſs individuell iſt, und von gröſserer oder geringerer Cultur, von feinern oder gröbern Empfindungen, oft auch von Vorurtheilen abhängt. Man kann daher wohl ſchlieſsen, was ſchön iſt, gefällt wohl; aber nicht, was wohlgefällt, iſt ſchön.

S c h ö n h e i t entſteht alſo in einem Kunſtwerke aus der Verbindung des Vollkommenen mit dem Wohlgefallenden; und ſ c h ö n iſt das Vollkommene, welches die Vorſtellungskräfte alſo rührt, und beſchäftigt, daſs es Wohlgefallen und Vergnügen erweckt.

Ein Kunſtwerk iſt ein ſchönes Werk, wenn

1) der Künſtler ſolche vollkommene Formen gewählt hat, welche Vergnügen machen; d. i. ſchöne Figuren.
2) wenn er in ſie einen ſolchen Ausdruck gelegt hat, welcher die Vorſtellungskräfte angenehm beſchäfftigt.

Das erſte iſt die bloſse körperliche Schönheit, das zweyte macht die Schönheit der Handlung.

§. 7.

Der Künſtler, der ein ſchönes Kunſtwerk liefern will, muſs alſo

1) ſchöne Körper vorſtellen.

2) er muſs ihnen keinen Ausdruck beylegen, der ſich nicht mit der Idee der Schönheit vereinigen läſst. Ausdruck im engern Verſtande, iſt Darſtellung der Faſſung der Seele — der handelnden Perſon.

Die Perſon, welche der Künſtler vorſtellt, kann entweder in Ruhe ſeyn, oder im Affekt.

1) in Ruhe. Der Zuſtand der Ruhe iſt der Schönheit in der bildenden Kunſt ſehr zuträglich. In dieſem Zuſtand, wo weder heftige Aufwallungen von Freude, noch heftiges Gefühl des Schmerzens ſich zeigen, erſcheinen alle Theile des Körpers in ihrer natürlichen Lage und Schönheit, ohne Contorſion und Anſtrengung von irgend einer Art, welche allemal der Schönheit nachtheilig ſind. Dieſes iſt auch der Zuſtand, in welchem ſich der Menſch am längſten erhalten kann, welcher alſo den Begriff der Dauer giebt; daher iſt der Ausdruck derſelben der natürlichſte für eine Kunſt, welche einer gewiſſen Situation eine unveränderliche Dauer giebt. Die Bildhauerkunſt hat vorzüglich dieſe Lage zu wählen. Deswegen ſtellten die alten Künſtler ihre runden Bildnerwerke faſt immer in Ruhe vor, vorzüglich die Götterſtatüen. — Hiebey iſt jedoch zu merken, daſs der Stand der Ruhe nicht der Stand der Unthätigkeit iſt. Dieſer würde

ein Bild fade machen; Stand der Ruhe ist diejenige *Lage*, in welcher der Körper ist, wenn keine heftige *Leidenschaft* auf ihn wirkt. Der Körper kann immer in Handlung seyn, ohne dass der Stand der Ruhe gestört wird. Der Stand der Ruhe wird demjenigen entgegen gesetzt, in welchem der Körper in gewaltsamer oder ungewöhnlicher Bewegung ist.

2) im Affekt. Der Ausdruck des höchsten Affekts ist der Schönheit allemal nachtheilig, er mag angenehm oder unangenehm seyn; denn er zerstört die Harmonie der einzelnen Theile, und bringt das Gesicht und den ganzen Körper in eine so gewaltsame Stellung, dass fast alle die schönen Linien, welche ihn im ruhigen Zustand umschreiben, verloren gehen. Eine Kunst, deren Hauptgesetz Schönheit ist, muss sich eines Ausdrucks enthalten, der die Schönheit vernichtet. Ferner, da die Kunst von der immer veränderlichen Natur nur einen einzigen Augenblick brauchen kann, welchem sie eine unveränderliche Dauer giebt, so muss sie 1) den fruchtbarsten Augenblick wählen. Der Augenblick ist aber am fruchtbarsten, welcher der Fantasie freyen Spielraum giebt, wobey wir desto mehr hinzu denken können, je mehr wir sehen. Der Augenblick des höchsten Affekts ist der allerunfruchtbarste. Über ihm ist nichts weiter; und ihn dem Auge vorlegen, heisst der Fantasie Fesseln anlegen, und sie — da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, nöthigen, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Gränzen scheuet. 2) muss sie nichts ausdrücken, was sich nicht anders als tran-

ſitoriſch denken läſst. Alle Erſcheinungen alſo, zu deren Weſen wir es nach unſern Begriffen rechnen, daſs ſie plötzlich ausbrechen und plötzlich verſchwinden, ſie mögen angenehm oder ſchröcklich ſeyn, erhalten durch die Verlängerung ein ſo widernatürliches Ausſehen, daſs mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck ſchwächer wird, und uns endlich gar vor dem ganzen Gegenſtand grauet. S. Leſſings Laocoon p. 25. Dergleichen Erſcheinung iſt der höchſte Affekt, alſo iſt er kein Gegenſtand der Darſtellung des Künſtlers. — Die franzöſiſche Schule liebt den Ausdruck des Affekts ſehr.

Wann der Künſtler eine Perſon im Affekt vorſtellen muſs, ſo beobachte er das Geſetz der Schönheit, und ſtimme den Affekt auf Empfindung herab. Zorn ſetze er auf Ernſt herab, Jammer auf Betrübniſs, Lachen auf Heiterkeit.

So verfuhren die alten Künſtler. Kein gewaltſamer Ausbruch der Leidenſchaft entſtellte ihre Kunſtwerke. — Laocoon, der beym Dichter ſchreckliches Klaggeſchrey zum Himmel erhebt,

Horrendos clamores ad ſidera tollit,
(VIRGIL.)

ſeufzt nur im Kunſtwerke. Schönheit war ihr höchſtes Geſetz; und dieſer war der Ausdruck untergeordnet. Daher bildeten ſie keine andern als ſchöne Formen ab. Epigr. Antiochi Antholog. II, c. 4.

Selbſt die Geſetze in manchen griechiſchen Staaten, hielten den Künſtler an, keine andern als ſchöne Gegenſtände zu bilden. Ein Geſetz der Thebaner befahl dem Künſtler die Nachahmung ins Schöne, und verbot ihm die Nachahmung ins Häſslichere. Iunius de Pictura veterum II, c. 4. §. 1.

§. 8.

Ideal-Schönheit.

Die Schönheit hat viele Abstufungen. Die höchste *Schönheit* ist die idealische. Diese wird an keinem *einzelnen* Individuum in der Natur angetroffen; sie ist in *mehrern* zerstreut. Der grosse Künstler strebt sie zu erreichen; sie ist der höchste Gipfel der Kunst. Die Werke der Alten sind die grossen Muster im Ideal, welche die Neuen noch nicht erreicht haben.

Diese höchste idealische Schönheit findet man nur am Menschen, an seiner Gestalt, und dem Ausdruck der Gefühle der Seele. Seltener findet man sie bey Thieren; doch hat man einige Löwen, welche ganz ins Ideal gearbeitet sind; zu Venedig am Eingange des Arsenals, zu Rom im Barberinischen Pallast. In der leblosen Natur findet kein Ideal statt. *)

Die Idealschönheit wendeten die alten Künstler bey der Bildung der Götter und Heroen an. Diese mussten sie als Ideale vorstellen; und es wäre als Religionsverbrechen angesehen worden, wenn sie der Künstler unter dem Ideal gebildet hätte.

Die Griechen hatten für jede individuelle Gottheit ihr eigenes Ideal; beym Jupiter höchste Majestät, beym Apollo höchste jugendliche Schönheit, verbunden mit einer gewissen Weichlichkeit; beym Merkur Gewandtheit, einen durch Leibesübungen ausgebildeten Körper; beym Bacchus einen feinen in weibliche Formen gearbeiteten Körper; beym Herkules höchste körperliche Stärke; Juno wurde in

*) Indessen lassen sich vielleicht doch Gegenden, und selbst einzelne Formen von Bäumen, Felsen, u. s. w. idealisiren. Sollten wohl nicht Poussin's Landschaften, einen Beweis hievon abgeben? Anm. d. Herausgebers.

der höchsten Schönheit einer Matrone abgebildet; das Ideal der Pallas war zurückstoßsender Ernst; und das der Venus, höchste Schönheit eines Mädchens in prima pubertate.

Bey Imaginibus iconicis darf das Ideal nicht verschwendet werden. Denn da das Portrait die Aehnlichkeit eines gewissen Individuums darstellt, so ist bey demselben die Ausnahme, daſs die Schönheit der Wahrheit untergeordnet werden muſs. Es darf also bey demselben die Schönheit nur so weit beybehalten werden, als sie sich mit der Aehnlichkeit verträgt; nie darf sie aber zum Nachtheil der Wahrheit hervorstechen.

Bildnisse wurden von den Griechen idealisirt, wenn derjenige, zu dessen Ehren die Statüe errichtet werden sollte, als Heros vorgestellt wurde. So ist die Bildsäule des Agrippa zu Venedig, und der Antinous zu Rom im Belvedere. Unter den Kaisern wurde die Mode, die Kaiser und ihre Gemahlinnen als Gottheiten idealisch vorzustellen sehr gemein. Nero lieſs sich als die Sonne, und Commodus als den Herkules abbilden; und an vielen Statüen der Göttinnen erkennt man die idealisirte Bildung der Kaiserinnen, welche sich als Juno, Venus, Pudicitia vorstellen lieſsen. Im Museo Pio Clem. ist Nerva als Jupiter vorgestellt; der alte Künstler wuſste den alten abgemergelten Kopf zu verschönern, ohne der Aehnlichkeit zu schaden. (Mus. Pio Clem. III. 6.)

Unter den runden Bildnerwerken der alten Kunst, ...det man eine eigene Classe, welche Köpfe der Philoso...en genennt wird; wahrscheinlich sind diese nichts als ...s Ideal geformte Portraite ehemals lebender Personen. Wenigstens die Köpfe, welche man für Portraits des Plato ...ält, sind gewiſs Ideale. Der Grieche scheint überhaupt

alles Schöne idealisirt zu haben. Sein Klima erzeugte schöne Menschen; er war für das Gefühl der Schönheit empfänglicher, als jede andere Nation; um so viel leichter war es ihm, von der wirklichen Schönheit auf die bloss mögliche idealische überzugehen.

§. 9.

Schönheit ist dem Künstler, in allen Theilen der Kunst, wenn er nicht Portraite liefern soll, das Hauptgesetz; diesem muss also alles untergeordnet werden. Selbst die Wahrheit ist der Schönheit untergeordnet; so dass, wenn beyde sich nicht miteinander vertragen, die Wahrheit allemal der Schönheit aufgeopfert werden muss. Denn die Werke der Kunst sind für unser Vergnügen bestimmt, und nicht dazu, einen historischen Satz mit aller Treue zu überliefern. Daher entfernt der Künstler von seiner Darstellung alles, was der Schönheit schadet, und handelt lieber gegen die Wahrheit, als gegen die Schönheit.

Daher stimmte der alte Künstler die Leidenschaften auf Gefühle herunter; daher bildete er so gerne nackte Figuren, weil ein schöner Körper ein weit vorzüglicherer Gegenstand für die schöne Darstellung ist, als die prächtigste Kleidung.

Einige neuere Kunstrichter tadeln den Bildner des Laocoons, dass er einen Priester, der beym Anfang seiner Katastrophe ein feyerliches Opfer verrichtete, nackt vorstellte. Es ist gegen die Wahrheit, es ist unschicklich, sagen sie. Was liegt denn dem Künstler an der Wahrheit, wenn er Schönheit darstellen will? Ist denn ein schöner menschlicher Körper nicht ein weit würdigerer Gegenstand der Nachbildung, als die reichste Kleidung? Hätte wohl

dieselbe uns für den Verlust der schönen Parthieen des nackten Laocoons schadlos halten können? Es ist unschicklich — für uns, weil wir an den Anblick nackter Figuren nicht gewöhnt sind; aber nicht für den Griechen, dessen Blick an das Nackte gewöhnt war. Seine Sitten waren nicht unsre Sitten. —

Kleidung ist für uns Bedürfniss, uns gegen die Witterung zu schützen. Im Kunstwerk fällt diese Ursache der Bekleidung weg, warum sollte der Künstler genöthigt seyn, die Kleidung beyzubehalten?

Aber ein Priester, der ein feyerliches Opfer verrichtete, that diess doch nicht nackt? — Der Künstler wollte den Laocoon nicht als Priester schildern; und wer sich den Priester nicht ohne die priesterliche Kleidung denken kann, der denke sich in der Bildsäule nicht das Individuum Laocoon, sondern überhaupt einen Mann, der von Schlangen angefallen wird.

§. 10.

Von dem Geschmack.

Geschmack ist, im subjectiven Sinn: das Vermögen der Seele, das Schöne zu empfinden.

Der erste Keim des Geschmacks ist ein Geschenk der Natur; je feiner und reitzbarer die Organe gebildet sind, desto empfindlicher sind wir für Schönheit. Daher hat auch der ungebildetste Mensch Gefühl für Schönheit. Diese natürliche Empfindlichkeit muss aber durch Kunst berichtigt und geläutert werden. Denn sonst lauft man Gefahr, bey aller Empfänglichkeit für das Schöne, einen unrichtigen Geschmack zu erhalten.

Richtig ist der Geschmack, wenn man am wahrhaft Schönen Gefallen hat; unrichtig ist er, falsch und verdorben, wenn man am scheinbar Schönen, oder gar am *Häfslichen* Gefallen findet. Ein grober Geschmack *heifst* derjenige, der befriedigt wird, wenn die ersten Regeln der Schönheit nicht übertreten sind; einen feinen Geschmack hat derjenige, der höhere Schönheit, und interessante Darstellung verlangt. Frey ist der Geschmack, wenn man aus eigenen Empfindungen und Einsichten urtheilt, sclavisch ist er, wenn man schön oder häfslich findet, was andere so finden.

Volksgeschmack ist in den Künsten derjenige, der bey einem ganzen Volk gefunden wird. Z. B. der Geschmack der Franzosen an dem Ausdruck des Affekts.

Den Geschmack kann man von zwey verschiedenen Seiten betrachten:

1) von Seiten des Künstlers,

2) von Seiten des Liebhabers.

1) Ein Künstler hat Geschmack, wenn er seinen Gegenstand so darstellt, dafs er Vergnügen erregt; wenn er einen Gegenstand zu seiner Darstellung wählt, der sinnlicher Schönheit fähig ist, wenn er in der Wahl der Formen, und im Ausdruck der Regeln, Wahrheit und Schönheit nicht verletzt; wenn er schön gruppirt. In den bekleideten Figuren zeigt er Geschmack, wenn das Kleid das Nackte zwar bedeckt, aber nicht völlig dem Auge entzieht; wenn der Faltenwurf natürlich und grofs ist. Im Nackten, in reitzenden Stellungen, im sanften Spiel der Muskeln, und im sanften Übergang von einem Glied zum andern.

2) Von Seiten des Liebhabers und Zuschauers.

Wer die Wirkung, welche ein Kunſtwerk hervorbringt, empfinden will, muſs ſelbſt Geſchmack haben. Dazu gehört

1) daſs er Geſchmack an der Kunſt habe, d. i. daſs er Neigung und Liebe für Kunſtwerke habe.

2) daſs er Geſchmack an der Sache habe, er muſs Fähigkeiten haben, das Schöne zu empfinden.

Die vornehmſten Eigenſchaften eines Liebhabers von Geſchmack ſind alſo: Feinheit im Empfinden, und Richtigkeit im Urtheilen.

Die Feinheit im Empfinden iſt eine Gabe der Natur; Richtigkeit im Urtheilen lernt man

1) durch ſcharfes Beobachten und Betrachten der vorzüglichſten Werke, welche als Muſter von den gröſsten Meiſtern empfohlen werden. Daraus folgt: ſo lange wir nicht ſelbſt im Stande ſind, ein richtiges Urtheil zu fällen, ſo lange muſs unſer Geſchmack gewiſſermaſsen ſclaviſch ſeyn, und von dem Urtheil anderer abhängen.

2) durch aufmerkſames Vergleichen der Werke, welche man als Muſter des guten Geſchmacks ſchätzt, mit denen, von welchen verſtändige Kenner behaupten, daſs ſie geſchmackloſs ſeyen. — Nur hüte man ſich, daſs man nicht gleich beym erſten Anblick eine Sache für geſchmacklos halte, weil ſie nicht die Eigenſchaften hat, die wir ſonſt an ihr zu finden gewohnt waren.

3) wenn man ſich die Regeln, die Theorie des Geſchmacks, bekannt macht.

§. 11.

Von der Allegorie.

Der Künſtler ahmt ſinnliche Gegenſtände nach; geiſtige Sachen und Abſtracta ſind keine Gegenſtände ſeiner Nachahmung. Indeſſen hat die Kunſt doch Mittel gefunden, Abſtracta zu verſinnlichen, und dieſelben durch gewiſſe Symbole kennbar zu machen. Wenn der Künſtler Abſtracta vorſtellt, ſo macht er allegoriſche Darſtellungen.

Allegorie iſt in den ſchönen Wiſſenſchaften überhaupt jede Vorſtellung eines Gegenſtands durch einen andern, der mit dem, welcher eigentlich vorgeſtellt werden ſoll, eine gewiſſe Aehnlichkeit hat.

In den zeichnenden und bildenden Künſten iſt jedes Bild, worin durch das, was der Zuſchauer zunächſt daran ſieht, ein anderer nicht ſinnlicher Gegenſtand, ſinnlich dargeſtellt wird, eine Allegorie. Z. B. Fortuna und alle Götterbilder.

Ein Künſtler, der ein gutes allegoriſches Kunſtwerk liefern will, muſs

1) ſich bemühen ſein Bild verſtändlich zu machen. Er muſs ſeinen allegoriſchen Figuren alſo ſolche Attribute geben, welche jedermann bekannt ſind, und welche jeder Zuſchauer für Zeichen des Abſtraktums annehmen kann, welches der Künſtler darſtellen wollte.

2) Er muſs ſeine Bilder ſo darſtellen, daſs ſie auch dem Vergnügen machen, der den geheimen Sinn nicht einſieht. — Eine Venus gefällt auch dem, der nicht weiſs, daſs ſie das Symbol der Liebe iſt, als ein ſchönes Mädchen. — Vernachläſsigt der Künſtler dieſe

Regel, so sind seine Darstellungen gelehrte Bilder, aber keine schöne Kunstwerke.

Die Allegorie ist angebracht

1) in einem allegorischen Bilde; wenn sie bloss einen einzigen Gegenstand darstellt. Z. B. Nemesis; die Seele unter dem Bilde des Schmetterlings.

2) in einer allegorischen Vorstellung; wenn die Allegorie mehrere miteinander verbundene Gegenstände darstellt. Z. B. die Grazien; die drey Musen, um die drey verschiedenen Tonarten zu bezeichnen; Venus und Mars; die Mythen, welche an den alten Grabmälern abgebildet sind, u. s. w. Diese allegorischen Vorstellungen sind:

1) physisch, wenn sie einen Gegenstand der Natur abbilden; die vier Jahrszeiten.

2) historisch, wenn sie auf Begebenheiten deuten; die Gründung eines Staats.

3) moralisch, wenn sie eine Beobachtung aus der moralischen Welt enthalten; z. B. der Jüngling des Apelles, der die verläumdete und klagende Unschuld in einer kläglichen Gestalt vorstellt.

Über Allegorie s. v. Ramdohr Mal. und Bildh. zu Rom. 1 Th. p. 188. III. p. 20.

Moritz, über die Allegorie, in dessen Monatsschr. der Academie der Künste. 2 Th. 2 St.

Sulzer, Hagedorn, etc.

§. 12.

Zweck der bildenden Künste.

Der Hauptzweck der bildenden Künste ist, Beförderung unsers freyen Vergnügens.

In den Zeiten, in welchen alles Vergnügen als Contrebande angesehen wurde, wollte man auch der bildenden Kunst einen moralischen Zweck beylegen, um ihr gleichsam die Erlaubniss zu geben, sich in die Welt einzuschleichen. Man sagte also: die bildenden Künste bezielen unsere Belehrung und Besserung, also sind sie erlaubt. Was ist an dieser Behauptung wahr? —

Wahr ist es, die schöne Kunst gewährt Sittlichkeit, denn sie bildet unsern Verstand, verfeinert unsre Empfindungen, nährt unsre Einbildungskraft, und bewahrt uns vor einem überwiegenden Hang zur Sinnlichkeit. In dieser Hinsicht hat sie allerdings einen moralischen Nutzen; sie wird ein Mittel zur Sittlichkeit. Aber diesen Nutzen zu geben, ist nicht der Hauptzweck der bildenden Künste. Er wird durch sie zwar gewirkt, und muss durch sie gewirkt werden, weil sie unser freyes Vergnügen befördern, aber absichtlich wird er von ihnen nicht erzielt.

Diejenigen, welche annehmen, die schöne Kunst habe einen moralischen Zweck, behaupten, ihr Zweck sey, zu belehren und zu bessern.

A) Der Zweck der schönen Kunst soll unsere Belehrung seyn. Das heisst mit andern Worten: die Kunst soll nichts darstellen, als was belehrt. Wäre Belehrung ihr Zweck, so würde sie nicht allein ungemein eingeschränkt und ihrer Freyheit beraubt werden, sondern sie würde ihre ganze Selbstständigkeit verlieren, und zu einer Dienerin anderer Kenntnisse herabgewürdigt werden. Man kann endlich einem Produkt der Kunst, das ganz und gar zur Belehrung bestimmt und gemacht ist, gar den Namen eines Kunstwerkes nicht mehr geben, so sind z. B. Zeich-

nungen, die zur Erläuterung des Textes in einem Buche dienen, als solche, keine Kunstwerke.

1) Die Kunst würde ihrer Freyheit beraubt werden; denn wenn sie nur das, was uns belehrt, darstellen dürfte, so müsste sie auf alle Darstellungen Verzicht thun, welche uns vergnügen, ohne uns zu belehren. Eine Venus vom Tizian, eine Landschaft vom Poussin, ein Holländisches Bauernstück vergnügt mich, aber was lerne ich daraus? Sollte die bildende Kunst bloss belehren, so würden wir die ganze Niederländische und den grössten Theil der Italienischen Malerschule verlieren. Eine schöne weibliche Figur in Marmor gebildet, vergnügt mich; so bald die bildenden Künste meine Belehrung zum Zweck haben, muss ich einen grossen Theil der Werke der Bildhauerkunst missen. Wären wohl für diesen Verlust die wenigen Gegenstände der Belehrung, welche die bildende Kunst vorstellen kann, ein hinlänglicher Ersatz für den Verlust so vieler Gegenstände meines Vergnügens?

2) Es würde die schöne Kunst ihre Selbstständigkeit verlieren. So lange dieselbe keinen höhern Zweck hat, als die Beförderung unsers freyen Vergnügens, so lange ist sie für sich bestehend, und beschäftigt unsern Verstand und unsere Einbildungskraft nach eigenen Gesetzen. So bald man ihr aber einen über sie erhabenen Zweck beylegt, so wird sie Dienerin anderer Wissenschaften, und wird von den Gesetzen derselben regiert. Die Künstler werden dann zu Handwerkern herabgewürdigt. Die Malerey dient dann höchstens den Naturforschern zur Aufbewahrung der Formen von Thieren, Pflanzen und andern Naturprodukten, und der ganze Zweck der Bildhauerkunst

würde allenfalls seyn, das Bild eines wichtigen Mannes der Nachwelt zu überliefern.

Diejenigen, welche verlangen, daſs die bildenden Künste belehren sollen, wollen dieselbe zur Verstärkung der Lebhaftigkeit wissenschaftlicher und historischer Kenntnisse gebrauchen. Also die bildenden Künste sollen

1) philosophische Ideen anschaulich vorstellen, d. i. Figuren vorstellen, bey deren Anblick mir ein philosophischer Satz einfällt. Diese Foderung that unter andern Mendelssohn in seiner Schrift, über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. „Auch die allersubtilsten Gedanken, die abge„zogensten Begriffe können auf der Leinwand darge„stellt, und ins Gedächtniſs zurückgeruffen werden.“ Wer dieses von der Kunst verlangt, verlangt eine Unmöglichkeit von ihr. Vernunftwahrheiten kann auch in der ausschweifendsten Allegorie die Kunst nicht darstellen; denn sie bedient sich zur Bezeichnung der Gegenstände der Formen; und Vernunftwahrheiten lassen sich nicht in Formen vorstellen.

2) merkwürdige Thaten sinnlich vorstellen. Wie Graf Caylus z. B. wollte, daſs man in einer Reihe von Gemälden die Iliade des Homers vorstellen sollte. Dieses kann die bildende Kunst wieder nicht. Die Geschichte verlangt die Entwicklung der Begebenheiten; diese setzt eine Folge von Handlungen voraus, welche die bildende Kunst nicht vollständig und sicher genug sichtbar machen kann. Die Kunst kann aus jeder Geschichte nur einen Einzigen Moment vorstellen: denn sie bedient sich coexistirender beständiger Zeichen; und diesen Moment ordnet sie wieder

nicht mit hiſtoriſcher Treue, ſondern nach ihren eigenen Geſetzen. Sie erzählt alſo mangelhaft, weil eine vollſtändige Erzählung über ihre Gränzen wäre; ſie erzählt untreu, weil ſie die hiſtoriſchen Gegenſtände nach ihren eigenen Geſetzen behandelt. — Es kann alſo hiſtoriſche Belehrung ihr Zweck nicht ſeyn.

B) Der Hauptzweck der bildenden Künſte ſoll ſeyn, ſittliche Vervollkomung zu befördern. Alſo ſollen edle, erhabene Thaten und Geſinnungen, Folgen der Tugend und des Laſters die Gegenſtände ihrer Darſtellung ſeyn.

1) Erhabene Thaten und Geſinnungen ſoll die Kunſt vorſtellen. In dieſer Forderung liegt offenbar eine Verwechslung der Begriffe. Der Künſtler kann wohl die Faſſung vorſtellen, mit der eine edle That gethan wird; er kann die Ausführung einer edeln Handlung abbilden; aber er kann die edle Geſinnung der Handelnden, welche die Handlung allein zur edeln That macht, nie abbilden. Er kann zwar einen Mann vorſtellen, deſſen Bildung und ganze Attitüde mich auf die Idee eines edeln und erhabener Thaten fähigen Geiſtes führt, aber das Eigentliche, Edle einer Handlung kann er nie, oder doch ſehr ſelten mit Glück zeigen. Daſs David ſeinen Feind Saul in der Höle nicht tödete, ſondern bloſs ein Stück von ſeinem Kleid abſchnitt, war eine edle That; aber im Bilde kann man nichts von Edelmuth wahrnehmen.

Die Ausdrücke edel und erhaben im Kunſtverſtand beziehen ſich bloſs auf die Formen. Die Darſtellung der gewöhnlichſten Gegenſtände kann edel und erhaben werden, wenn ſie der Künſtler durch edle und erhabene Formen ausdrückt.

2) Er soll die Folgen der Tugend und des Lasters zur moralischen Besserung versinnlichen. Auch dieses wird er mit *wenig Glück* thun. Denn

a) weiss der Zuschauer selten die Veranlassung einer solchen Darstellung; der Künstler, der den Sittenlehrer machen will, ist also nicht selten in Gefahr missverstanden zu werden.

b) würde fast immer das Vergnügen dem Belehren aufgeopfert werden müssen. Z. B. Gemmingen in dem Schauspiel: der deutsche Hausvater, legt dem Maler den Gedanken in den Mund, die Folgen des Kindermords in einer Reihe von Gemälden zu schildern; eine Scene, die auf der Schaubühne von vieler Wirkung ist; aber wenn sie der Künstler ausführen wollte, so würde er schlecht für unser Vergnügen sorgen.

Die Behauptung, dass die schönen Künste einen moralischen Zweck haben, rührt, ausser der Frömmeley, meistens davon her, dass man nicht genau unterschied: was sind Gegenstände der Vernunft, und was gehört für das Gebiet des Verstandes und der Einbildungskraft. Für jene gehören alle philosophische Wahrheiten, und das ganze Gebiet der Moral; alles was gut, wahr und vollkommen ist. Für diese die Gegenstände der bildenden Künste, also alles, was vollkommen, schön und rührend ist.

Es behaupte die Vernunft also immer ihre Rechte in der strengen Philosophie; sie kläre uns auf, lehre uns richtig denken, und nach einer richtigen Denkungsart, das ist, moralisch gut handeln. Aber sie überschreite ihre Gränzen nicht, sie vermenge ihre Rechte nicht mit den Rechten des Verstandes und der Einbildungskraft, ihrer

weniger ernsten Geschwister; welche Quellen eines reinen Vergnügens für uns werden, während jene durch Erforschung der Tiefen der Wahrheit uns aufklärt.

Drittes Capitel.

Die Griechen sind die Meister des guten Geschmacks in den Werken der Kunst. — Ursachen, warum die Griechen es in den bildenden Künsten auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Verschiedene Arten des Stils in der Kunst.

§. 1.

Unter allen Völkern des Alterthums, bey welchen bildende Künste blühten, war kein Volk, welches dieselben so hoch brachte, dafs seine Werke Muster der Schönheit und des guten Geschmacks seyn konnten, als die Griechen. Die Egypter überwanden die gröfsten Schwierigkeiten in Bearbeitung der Massen, waren sorgfältig in der Ausführung, aber sie hatten keine Idee von Schönheit und Geschmack. Die Etrusker wurden vollkommen; ihr Temperament aber, und die frühe Zerrüttung ihres Staats verhinderte sie bis zur Schönheit fortzuschreiten. Nur allein der Grieche brachte die bildende Kunst auf einen so hohen Grad von Vollkommenheit, dafs er Muster der Schönheit und des guten Geschmacks für alle Zeitalter wurde; Muster, welches jeder grofse Künstler nachahmt, und noch keiner erreicht hat.

Welches waren die Ursachen dieses hohen Schwungs der bildenden Künste unter den Griechen? Vorzüglich

folgende fünf Umstände bewirkten denselben: Klima, Freyheit, Reichthum, Sitten, und Religion.

§. 2.

1) Klima. Winkelmann in Storia delle arti T. I, p. 32. sucht im griechischen Klima die Hauptursache des grossen Bildnertalents der Griechen. Nach meiner Meinung war das Klima davon nicht die Hauptursache: aber doch trug es ganz gewiss mit zur Künstlerbildung vieles bey.

Dass das Klima, die verschiedene Temperatur der Luft, die Lebensmittel, grossen Einfluss auf die körperliche Bildung und den Geist der Menschen habe, ist ausser allem Zweifel. Das Klima, sagt Polybius (L. IV, p. 290.) bestimmt die Sitten, das äusserliche Betragen, und die Farbe eines Volks. Welcher Unterschied ist nicht zwischen einem Lappländer, und einem Italiäner, und zwischen diesem und den Bewohnern der heissen Himmelsgegenden, im Körperbau sowohl, als in Geistesfähigkeiten! Jedes Klima hat seine eigene Physiognomie, seine Ausbildung des Körpers, und seine eigenen Grade der Geistesvollkommenheit; daher kann man die Bewohner der verschiedenen Himmelsgegenden an diesen eben so-wohl unterscheiden, wie man die Nationen an der Sprache unterscheidet. Die Bewohner des kältesten Nordens werden so wenig, als die Einwohner der heissen Himmelsstriche, je die körperliche Ausbildung und die Geistesgaben derer haben, welche unter den gemässigten Himmelsgegenden wohnen. Ein Klima, wo weder drückende Hitze, noch heftige Kälte das Wachsthum der Menschen

hindert, ist zur Hervorbringung schöner und geistreicher Menschen am geschicktesten.

Dieses war das Klima des ehemaligen Griechenlands, vorzüglich Joniens, und der Inseln im Archipelagus. In diesen Gegenden, wo ein immer heiterer Himmel, eine sanfte Temperatur der Luft durch alle Jahrszeiten fortdauert, fanden die Alten die schönsten Menschen. Daher nennt Dio Chrysostomus eine männliche Schönheit, eine Jonische Schönheit. Dio Chrys. Or. 36. cf. Hippocrat. περι τοπων. Lucian. Imag.

Noch in den neuern Zeiten fanden die Reisenden in diesen Gegenden vorzüglich schöne Menschen. Bellor. obs. II, c. 34. rühmt vorzüglich die Schönheit des weiblichen Geschlechts in Jonien.

Mit der körperlichen Ausbildung hält fast immer die Cultur des Geistes gleichen Schritt; und man darf fast sicher annehmen, dass ein Klima, welches schöne Menschen hervorbringt, auch geistreiche Menschen hervorbringe. In den gemäßigten Himmelsgegenden sind die Sinnen feiner und reitzbarer, folglich zum Gefühl des Schönen ungleich geschickter, als bey denen Menschen, welche in kalten oder heissen Gegenden wohnen; die Einbildungskraft ist thätiger und freyer, und der Geist heiterer, als in einem Clima, dem diese Vorzüge fehlen.

Der Griechische Künstler also hatte in seinem Lande schöne Originale zur Nachahmung, er selbst war für Schönheit empfänglich, daher konnte er auch schöne Gestalten bilden.

§. 3.

2) *Freyheit.* Die Griechen lebten als freye Leute in *einer* republikanischen Verfassung. Diese soll nach der Meinung einiger Engländer, vorzüglich der Verfasser der Letters to a young Nobleman, Lond. 1762. let. 6, 7. die vornehmste Ursache des grossen Kunsttalents der Griechen gewesen seyn. Gewiss ist es, dass die Freystaaten für die bildende Kunst allemal vortheilhafter sind, als die monarchischen, vorzüglich die militärischen Staaten. In den Freystaaten, in welchen jeder Bürger ein handelndes und zum Ganzen mitwirkendes Glied ist, ist eine Ruhmbegierde und Begeisterung, welche in monarchischen Staaten, in welchen der grösste Mann nichts als ein Glied der Maschine ist, welches von einer fremden Kraft bewegt wird, niemals angetroffen wird. Diese Begeisterung theilt sich allen Handlungen der Bürger, und auch den Unternehmungen der Künstler mit, erhöhet den Kunstsinn, und stimmt ihre Seele zum Gefühl des Edeln und Erhabenen. Die Menge der öffentlichen Denkmale, welche verdienstvollen Bürgern in Freystaaten errichtet werden, geben dem Künstler Gelegenheit, seine hohen Kunstideen zu realisiren; und er wird durch dieselben eben so wohl verewigt, als der, zu dessen Ehren das Denkmal errichtet wurde. Daher der Wetteifer der Künstler in den freyen Staaten; und daher das Wachsthum der bildenden Künste. Denkmale, welche in monarchischen Staaten errichtet werden, stimmen die Seele des Künstlers fast nie zu der Begeisterung; denn sie hängen nicht von der öffentlichen Achtung ab; sondern werden oft der Laune des Fürsten gesetzt; oft sind sie Denkmale der Unterdrückung. Der

Künſtler geht oft an die Verfertigung derſelben mit Unwillen und Betrübniſs, oder doch wenigſtens mit Kälte; ſelten aber mit dem Enthuſiaſmus, mit dem Künſtler in einem Freyſtaate ein Denkmal eines um denſelben verdienten Mitbürgers errichten.

Die politiſche Freyheit hat alſo ſehr viel Einfluſs auf den Flor der Künſte. Aber der Freyheit alleine kann man denſelben nicht zuſchreiben. Dieſe kann mit Umſtänden begleitet ſeyn, welche den Künſten vortheilhaft ſind; ſie kann aber auch unter ſolchen Umſtänden ſtatt haben, unter welchen keine Künſte gedeihen können. Es kann nämlich die Freyheit mit feinen Sitten, groſser Thätigkeit, und Betriebſamkeit, mit innerlicher Ruhe und Wohlſtand begleitet ſeyn; und dann iſt der Zuſtand derſelben allerdings den Künſten vortheilhaft, und vortheilhafter als eine monarchiſche Verfaſſung. Sie kann aber auch ein träger unthätiger Zuſtand ſeyn, es kann einem Freyſtaate an aller Cultur mangeln, er kann mit allen phyſiſchen, moraliſchen und politiſchen Uebeln zu kämpfen haben. — In dieſem Fall erzeugt die Freyheit gewiſs nicht Vollkommenheit in den ſchönen Künſten.

Wenn in einem Freyſtaate die bildenden Künſte gedeihen ſollen, ſo muſs er durch Cultur der Sitten, durch Thätigkeit und Betriebſamkeit der Einwohner, und den daraus folgenden Wohlſtand dazu empfänglich gemacht werden. Fehlen dieſe, ſo wird der freyeſte Staat nie die Künſte in ſeiner Mitte blühend ſehen. Daher kam es, daſs in einigen Griechiſchen Staaten die Künſte auf der höchſten Stufe der Vollkommenheit ſtanden, während daſs ſie in andern entweder ſehr mittelmäſsig waren, oder gar keinen Eingang gefunden hatten. Athen, Korinth, Sparta,

Sicyon, Theben, waren Freyſtaaten, die Einwohner der ruhigen Gefilde von Doris, Elis, Phokis und Arkadien waren ebenfalls frey, und ſogar die freyeſten Leute in Griechenland; und doch gediehen die Künſte bloſs in *Athen*, Sicyon und Korinth; in andern Republiken ſtieg ſie nie über die Mittelmäſsigkeit; und einige, wie die Arkadier und Spartaner, hatten gar keine Künſte. Woher dieſe Verſchiedenheit? Von der verſchiedenen Modification der Freyheit, von der gröſsern oder geringern Cultur des Verſtandes und der Sitten, von der gröſsern oder geringern Thätigkeit, und dem verſchiedenen Wohlſtand der Einwohner dieſer Staaten.

Ferner: Selbſt zu Athen ſtiegen die Künſte in den Zeiten der gröſsten politiſchen Freyheit des Staats, vor dem Einfall der Perſer in Griechenland nicht ſehr hoch; hingegen kamen ſie auf ihren höchſten Gipfel in den Zeiten, als dieſelbe ſchon geſunken war; zu den Zeiten des Perikles, Philipps und Alexanders von Macedonien. Wenn die Freyheit die Haupturſache der groſsen Cultur der Künſte in Griechenland war, woher dieſe Erſcheinung? Nach meinem Ermeſſen muſs dieſelbe mit andern Umſtänden begleitet geweſen ſeyn, welche zuſammen dieſe Wirkung hervorbrachten.

§. 4.

3) Reichthum, und die auf denſelben folgende Prachtliebe. So lange die Griechen eine arme Nation waren, machten die bildenden Künſte keine groſsen Fortſchritte bey ihnen. Reichthum lernten ſie erſt in den perſiſchen Kriegen kennen. Die Beute, welche ſie den Per-

sern abnahmen, bereicherte die Griechen zuerst. In den gleich darauf folgenden Zeiten waren Athen und Korinth fast die einzigen wichtigen Seeplätze in Griechenland, in deren Händen fast der ganze Griechische Handel war. Durch den Handel bereicherten sich beyde Staaten ungemein; und Athen zog noch ausserdem jährlich grosse Summen von den Inseln, welche seit dem Persischen Krieg im Schutz dieses Freystaats waren. Der Reichthum erzeugte Luxus. Dieser zeigte sich bey den Atheniensern nicht im Privatleben, — denn selbst in den Zeiten des grössten Reichthums des Staats, lebte der Athenienser sehr mässig — sondern die Verschönerung ihrer Stadt war der Gegenstand derselben. Mit der Beute der Perser wurden die Mauern von Athen, und der Hafen Pyränus erbaut, und die Reichthümer der folgenden Zeiten wurden angewendet, die Stadt mit prächtigen Tempeln und Denkmalen auszuschmücken. Eine solche Stimmung der Gemüther musste nothwendiger Weise sehr viel zum Wachsthum der bildenden Künste beytragen. Der Künstler fand Aufmunterung, Gelegenheit seine Talente zu zeigen, grosse Ideen auszuführen, und in dem Reichthum seiner Mitbürger — Belohnung. Daher war das Zeitalter des Perikles so reich an grossen Künstlern.

§. 5.

4) Die Sitten der Griechen. Diese gaben dem Künstler mehrere Vortheile in seiner Kunst zu wachsen, deren der neue Künstler vorzüglich im Nackten entbehren muss. Die Griechen sahen die Darstellung des nackten Körpers des Menschen als den Triumph der Bildhauerey an; — wir halten dergleichen Figuren für unanständig. —

Der Grieche suchte seinen Körper auszubilden, wir vernachläſsigen die Bildung desselben völlig; machen es sogar dem weiblichen Geschlecht zum Vorwurf, wenn es sehr um die Bildung seines Körpers besorgt ist. Durch Ringübung, das Baden, Schwimmen, bildete der Grieche seinen Körper aus. — Der Grieche hatte eine Kleidung, welche den Körper nicht preſste. In den Gymnasien, in der Palästra, in den Stadien zu Olymp, Corinth, sah er die schönsten, durch Leibesübungen ausgebildeten Körper der Jünglinge; zu Sparta rangen entkleidete Mädchen. — Sein Gesicht wurde also an schöne Formen gewöhnt, und mit ihnen vertraut. Mädchen stritten um den Preiſs der Schönheit öffentlich. Athenaeus XIII, p. 292. Es fehlte dem Künstler also nicht an Modellen; da jedes Mädchen sichs zur Ehre hielt, bey dem Bild einer Venus, Diana etc. als Modell zu dienen, und als diese in den Tempeln zur öffentlichen Verehrung ausgesetzt zu werden. Plin. H. Nat. XXXV, sect. 26. Cic. de invent. II, 1.

§. 6.

5) Die Religion. Die Religion der Griechen bestand in Gebräuchen, welche der Kunst ungemein günstig waren. Die Aufzüge, die feyerlichen Tänze von Knaben und Mädchen, den Gottheiten zu Ehren angestellt, gaben dem Künstler die schönsten Gruppen, und erfüllten seine Fantasie mit schönen Bildern. Die Personificirung der Gottheiten war der alten Kunst vortheilhaft — bey uns ist die Gottheit kein Gegenstand der Bildung. — Geistige Vollkommenheit dachte sich der Grieche nie ohne körperliche Schönheit, aus welcher man auf die Gröſse der Seele schlieſsen konnte, welche ihn bewohnte. So sind seine

Heldenvorstellungen. Die christlichen Helden sind abgehärmte Körper. Die Kunstwerke, womit die Tempel ausgeziert wurden, gaben ihm Gelegenheit, schöne Ideen auszuführen, (Cic. de Invent. II, 1.) und der Wettstreit der Künstler bey Verfertigung der in die Tempel bestimmten Kunstwerke, feuerte sie an, ihre Kunst auf einen hohen Grad der Vollkommenheit zu bringen.

§. 7.

Verschiedene Arten des Stils in der Kunst.

Man spricht in der Geschichte der alten Kunst vom verschiedenen Stil, in welchem die alten Kunstwerke gearbeitet seyn sollen, und giebt folgende unterschiedene Arten an:

1) Der hohe Stil (stile sublime).

Seine Eigenschaften sind, Simplicität, Einheit, Grösse, Ernst und Ausdruck. Er gefällt nicht, er imponirt nicht durch seine Schönheit, sondern durch die Idee der Grösse, die er erweckt. In der Ausarbeitung der in diesem Stil gebildeten Figuren war eine gewisse Härte. Dieser Stil war zu Kolossen besonders geschickt. Jupiter, Juno, Pallas waren Gegenstände, wobey er angewendet wurde.

Der grösste Meister des hohen Stils war Phidias, und die wichtigsten Werke darin, der Jupiter zu Olymp, und die Minerva im Parthenion zu Athen. Minerva in Villa Albani bey Winkelm. T. I. tab. X.

2) Der schöne Stil. (stile della bellezza).

Er ist von allem Überflüssigen gereinigt, ohne dass etwas zur Vollkommenheit fehlt. Er ist nicht so ernst, als der erste, ohne Härte, und angenehm.

Dieſer Stil behält nicht immer einerley Charakter, ſondern verändert denſelben nach dem Sujet, worin ſich die Schönheit befindet. So gränzt er beym Apollo im Belvedere an das Erhabene; im Meleager an natürliche Menſchenſchönheit; in der mediceiſchen Venus an das Reitzende.

Die Figuren in dieſen beyden Stilen ſind in Ruhe.

Praxiteles war der gröſste Meiſter in denſelben.

3) Der angenehme, reitzende Stil.
(ſtile grazioſo).

Die in dieſem Stil gearbeiteten Werke ſind in Handlung — denn Schönheit in Handlung iſt Reitz — ſie haben etwas leichtes, anmuthiges, mehr niedriges und komiſches, als hohes. Die Ausführung iſt ungekünſtelt. In dieſem Stil ſind verſchiedene Bildſäulen der Diana, Nymphen, Bacchantinnen, mediceiſche Venus etc.

In den neuern Zeiten war Correggio groſs darin.

4) Der bedeutungsvolle Stil,
(ſtile ſignificante, eſpreſsivo),

hat den Ausdruck zum Gegenſtand. Seine Ausführnng will Beſtimmtheit. Er wird bey Vorſtellungen heftiger Empfindungen und Leidenſchaften gebraucht.

Laocoon iſt in dieſem Stil gearbeitet. Die Alten liebten ihn nicht, weil ſie den Ausdruck der Schönheit oft nachſetzten; ſie zogen den ſchönen Stil dem bedeutungsvollen vor.

Unter den neuern Künſtlern war Rafael in dieſem Stil der gröſste Meiſter. Er bewies dieſs in ſeinem Attila vor Rom, Heliodor, Schlacht des Conſtantins wider den Maxentius etc.

5) Der natürliche Stil, (ſtile naturale).

Bey dieſem hat der Künſtler keinen andern Zweck, als die Natur getreu nachzuahmen. Er wird bey Porträten gebraucht.

Über den verſchiedenen Stil ſchrieb Winkelmann in Geſch. der Kunſt T. II. p. 86. Mengs in Opere T. II. p. 42. etc.

Viertes Capitel.

Zuſtand, in welchem die alten Kunſtwerke auf uns gekommen ſind. — Ergänzung derſelben. Mittel, ſie kennen zu lernen. Die vorzüglichſten Sammlungen alter Kunſtwerke.

§. 1.

Was von alten Werken der Kunſt auf uns gekommen iſt, beſteht aus Überreſten von Bildhauerarbeit, Gemälden, geſchnittenen Steinen, Münzen und Überreſten von Gebäuden. Die Werke der Bildhauerkunſt ſind meiſtentheils Fragmente; nur wenige Statüen ſind noch ſo übrig, wie ſie aus der Hand des Künſtlers kamen. Ein groſser Theil derſelben wurde bey der Zerſtörung der Städte und Gebäude, in welchen ſie aufgeſtellt waren, von den einſtürzenden Gebäuden zertrümmert, und unter die Ruinen derſelben begraben; aus welchen ſie in den neuern Zeiten wieder hervorgezogen worden ſind. Andere wurden abſichtlich zerſtümmelt. Bey Empörungen zerſchlug man die Bildſäulen der Fürſten; die Athenienſer zerbrachen z. B. die Bildniſſe des Demetrius Poliorketes, und die Rö-

mer die Statüen mehrerer Kaiser, des Domitian, Commodus. Die römischen Kaiser liefsen viele Götterbilder zerstümmeln, denselben die Köpfe abnehmen, und die ihrigen aufsetzen.

Den gröfsten Schaden fügte die Einführung des Christenthums den Kunstwerken zu. Der Fanatismus der Mönche wollte alles, was von der alten Religion übrig war, vertilgen; daher wurden die Tempel zerstört, die Kunstwerke in denselben theils ganz vernichtet, theils zerbrochen. Vielleicht brachten die Verheerungen der nordischen Barbaren der Kunst bey weitem nicht so viel Schaden, als ihr die Christen zugefügt hatten. Als man Rom wieder zu bewohnen anfieng, zerschlug man noch viele Statüen, deren die Wuth der Christen und Barbaren geschont hatte, und brannte Kalch aus denselben.

In den neuern Zeiten fieng man an die Überreste der alten Kunst wieder zu ergänzen. Aber man verfuhr dabey auf das widersinnigste. Die Bildhauer, deren man sich dazu bediente, waren meistens blofse Handwerker, ohne alle Kenntnisse. Diese ergänzten die Kunstwerke entweder nach eigenen Einfällen, oder nach der Angabe eines eben so unwissenden Antiquars. Daher findet man die gräulichsten Verunstaltungen aller Werke. Köpfe wurden auf Rumpfe gesetzt, zu welchen sie nicht pafsten *); den Statüen gab man nach Willkühr Attribute, welche ihnen der alte Künstler gewifs nicht gegeben hätte; man setzte Figuren zu Gruppen zusammen, welche nicht zusammen ge-

*) Im Mus. Pio - Clem. ist eine abentheuerliche Statüe; eine männliche Figur als Diana gekleidet — Vor der Ergänzung war sie ein Apollo citharoedus. Visconti ad Mus. Pio Clem. T. III. Guattani Mon. ad A. 1786. p. 76.

hörten. Am willkührlichsten verfuhr man bey der Ergänzung der Basreliefs. An diese für den alten Literator so wichtigen Überreste, setzte man eine Menge Figuren, an welche der alte Künstler nie gedacht hatte, und trug also einen ganz fremden Sinn in die Werke der Kunst. Aus diesem willkührlichen und gewaltsamen Verfahren der Ergänzer entstanden eine Menge Irrungen in dem Studium der Antike. Selbst Männer von großer antiquarischer Gelehrsamkeit, z. B. Winkelmann, wurden durch dieselben getäuscht, und verfielen auf abentheuerliche Erklärungen und Deutungen der Kunstwerke.

Kein Museum ist von solchen ergänzten Kunstwerken frey: vorzüglich häufig findet man sie aber im Mus. Capitolino, im MuseoPio Clementino, in der Villa Albani und in der Galeria Giustiniana.

Einer der neuesten Restauratoren ist der Ritter Bartolo Cavaceppi zu Rom. Er ergänzte viele Kunstwerke, die im Mus. Pio Clement. und in der Villa Albani sich befinden, theils auch nach England gebracht worden sind. Seine ergänzten Werke beschrieb er in einem Werk: Raccolta d'antiche statue, Busti, Bassirilievi, ed altre sculture restaurate da B. Cavaceppi, Rom 1768. Da der Verfasser nicht angezeigt hat, welche Theile an den Antiken von ihm ergänzt sind, so ist dieses Werk für das Studium der Antike völlig unbrauchbar.

Über die Irrthümer in Erklärung alter Kunstwerke aus einer fehlerhaften Ergänzung, s. Heyne in Antiq. Auffätzen 2 B. VI. p. 172. wo er auch Cavaceppi's Verfahrungsart tadelt.

Ob gleich sehr wenige große Kunstwerke vollkommen unversehrt auf uns gekommen sind, so haben sie doch,

wiewohl nicht alle von vorzüglichem Kunſtwerth ſind, für den Künſtler ſowohl, als für den Gelehrten groſsen Nutzen. Der erſte kann auch aus Fragmenten ſehr viel lernen; und dem *Gelehrten* geben manche Bruchſtücke Ideen über das *Alterthum*, welche andere Werke ihm nicht gaben. Selbſt mittelmäſsige Kunſtwerke des Alterthums haben für den Literator und Künſtler groſsen Werth. Denn da viele derſelben Copien von vortreflichen, aber verlornen Originalen ſind, ſo geben ſie uns doch die Idee von den alten verlornen Kunſtwerken. Auch trift man ſelbſt in mittelmäſsigen Werken der alten Kunſt noch immer eine edle Einfalt, eine Gröſse, und einen Geſchmack an, welche man in neuern Kunſtwerken vergeblich ſucht. Mittelmäſsige alte Kunſtwerke ſind daher nicht ſo anzuſehen, als mittelmäſsige Werke der neuen Künſtler. Dieſe haben als Kunſtwerke gar keinen Werth; jene aber haben hohen Werth, weil ſie uns öfters die Ideen alter berühmter, aber für uns verlorner Kunſtwerke aufbewahren.

§. 2.

Die Werke der Kunſt ſind an mehrern Orten zerſtreut. Da man nicht alle Originale ſehen kann, ſo verſchaft man ſich Kenntniſs von denſelben

1) durch Abgüſſe der Statüen in Gips.
2) durch Abdrücke der Gemmen in Thonerde, Schwefel, u. ſ. w.
3) durch Abbildungen. Auf dieſe darf man ſich nicht immer verlaſſen; wenige ſind ſehr genau gemacht; bey den wenigſten iſt angegeben, was antik oder was moderne Ergänzung iſt.
4) durch Beſchreibungen. Unter den Alten dienen hiezu

Plinii Hiſt. nat. Pauſaniae deſcriptio Graeciae; und unter den Neuern; Volkmanns Beſchreibung von Italien mit Bernoulli's Zuſätzen. Shaw und Pococks travels, und Niebuhrs Reiſen.

Über die antiken Kunſtwerke in Rom ſ. von Ramdohr, über Malerey und Bildhauerarbeit in Rom. 1788.

§. 3.

Die vorzüglichſten antiken Sammlungen ſind:

A) In Italien.

I. in Rom.

1) Muſeum Capitolinum. In dem rechten Flügel des Campidoglio iſt in mehrern Zimmern eine groſse Sammlung von Antiken, Statüen, Basreliefs etc. Pabſt Benedict XIV that zur Vermehrung und Verſchönerung dieſes Cabinets ſehr viel. Die Beſchreibung dieſes Muſeums lieferte Bottari: Il Muſeo Capitolino in 3 fol. von 1747 bis 1755. Der 4te B. iſt von N. Foggini, und kam 1783 heraus. S. Gött. gel. Anz. J. 1784. St. 179. und 1785 ſqq.

2) Muſeum Pio-Clementinum. Pabſt Clemens XIV. legte auf dem Vatikan am Hof des Belveders ein Muſeum für antike Bildhauerarbeit an; ſein Nachfolger ſetzte daſſelbe fort, baute noch mehrere Zimmer dazu mit der gröſsten Pracht, und ſammelte eine groſse Menge Statüen, Büſten, und Reliefs. Die Hapttheile des Muſeums ſind:

a) das Zimmer des Torſo.

b) Cortile di Belvedere; ein offener Hof; unter einem prächtigen Periſtylium ſind die Hauptwerke der alten Bildhauerkunſt aufbewahrt. Apollo, Laocoon, Antinous etc. An den Wänden ſind alte Basreliefe eingemauert.

c) Saal der Thiere.

d) Saal der Götterstatüen, und Portraitstatüen.

e) Saal der Büsten.

f) Zwey kleine Zimmer mit einigen Statüen.

g) Saal der Musen.

h) Saal der Colossalstatüen.

i) Aegyptisches Museum.

In den meisten Zimmern ist der Fussboden von antiker Mosaik. In mehrern Zimmern ist eine Sammlung antiker Leuchter, und Vasen.

Dieses Museum ist beschrieben vom Abb. Visconti. Il Museo Pio Clementino. Gegenwärtig sind 6 Bände in fol. davon herausgekommen. S. Gött. gel. Zeit. 1790. S. 744.

Auf der Vaticanischen Bibliothek ist eine grosse Sammlung Etruscischer Vasen — neben der Bibliothek ein Zimmer für das Münz- und Gemmencabinet; und daran ein Saal, worin Kunstwerke aus den ersten Zeiten des Christenthums aufbewahrt werden. Dieses heisst Museum Christianum. Benedict XIV legte es an.

3) in Villa Albani. Der Card. Alexander Albani baute diese Villa in königlicher Pracht, und legte in derselben eine Sammlung von Antiken an, welche eine der grösten in Rom ist. Hier bildete sich Winkelmann. In seiner Storia delle Arti etc. und in seinen Monumenti antichi mediti sind mehrere Kunstwerke abgezeichnet und erläutert, welche in dieser Villa sich befinden. Ein Verzeichniss der Kunstwerke in derselben ist gedruckt. Ramdohr T. II. l. c. giebt von den vorzüglichsten Nachricht.

4) in Villa Borghese, ist eine grosse Antikensammlung, sowohl an Statüen, als Basreliefen. Sie wird im Haupt-

gebäude der Villa aufbewahrt, an dessen Mauern die Basreliefe eingemauert sind. Mehrere Statüen sind auch in den daran befindlichen Gärten. In dieser Sammlung sind einige Stücke vom ersten Rang: der sogenannte Borghesische Fechter, der Hermaphrodit etc. In dem Hof des Pallasts Borghese zu Rom stehen einige antike Colossalstatüen.

5) in Villa Pamfili, ist eine zahlreiche Sammlung von Statüen und Basreliefen; die letztern sind für den Literator sehr schätzbar; für die Kunst sind wenige von grossem Belang. Die meisten Statüen sind in Kupfer gestochen.

6) in Villa Ludovisi, im Casino der Villa sind einige Hauptstücke; im Garten sind viele Statüen; die wenigsten sind für die Kunst von Wichtigkeit.

7) Palazzo Mattei, vorzüglich wegen der vortreflichen Basreliefe merkwürdig.

8) Palazzo Barberini, hat sehr schöne antike Reliefe und Statüen, einige der wichtigsten sind aber theils nach England verkauft, theils in das Mus. Pioclement. gebracht worden.

9) Galeria im Palazzo Giustiniani. Der Pallast des Prinzen Giustiniani wurde auf einen Theil des Grundes gebaut, wo ehehin die Thermae Agrippae standen, welche zuerst Nero, und in der Folge Sept. Severus wieder herstellte. Als man den Grund grub, fand man eine Menge alter Statüen, Vasen und Säulen. Daraus entstand die Galeria Giustinianea. Von dieser Kunstsammlung hat man mehr Aufhebens gemacht, als sie verdient. Es sind darunter nur wenige Stücke von grosser Erheblichkeit; fast alle sind sehr elend restaurirt; verschiedenes davon ist verkauft worden. Man hat eine Beschreibung der Kunstwerke die-

ſer Galerie, unter dem Titel: La Galeria Giuſtiniana. Joach. v. Sandrart zeichnete die Figuren dazu. Dieſer Künſtler *hat* mehrere Statüen aus dieſer Sammlung, ſeiner teutſchen Academie einverleibt.

10) Palazzo Rondanini enthält im Hof und mehrern *Zimmern* eine ſchöne Sammlung von antiken Statüen und Reliefen. Winkelmann in Mon. ined. hat verſchiedene erläutert.

* Unter die Römiſchen Muſea gehört: die Sammlung der Alterthümer des Card. Borgia, zu Veletri.

Sie begreift folgende Claſſen:

1) Aegyptiſche Alterthümer; Statüen, Reliefe, Gemmen, Münzen, Handſchriften.
2) Volskiſche.
3) Etrusciſche.
4) Griechiſche.
5) Römiſche.
6) Chriſtliche.
7) Arabiſche.
8) Indianiſche.
9) Chineſiſche.

Das Münzkabinet des Duca Bracciano, und des Abb. Tanini.

Muſeum Collegii Romani, im ehemaligen Jeſuitergebäude.

II. Napoli.

Die ehemals zu Rom im Pallaſt Farneſe befindlichen Antiken, ließ der jetzige König nach Neapel bringen, und in der Galerie zu Capo di monte aufſtellen. Es ſind Werke vom erſten Rang darunter, — der Farneſiſche Herkules, die Flora etc. In dieſem Muſeum iſt auch eine beträchtliche Sammlung griechiſcher Vaſen.

Das Mufeum auf dem königl. Schlofs zu Portici entftand aus den in den verfchütteten Städten, Herkulanum, Pompeji und Stabiä gefundenen Kunftwerken. Es ift in Betracht der alten Frescogemälde, Münzen, Gemmen, Haus- und Kriegsgeräthe der Alten, das Einzige in feiner Art.

Defcrizione delle prime fcoperte dell' antica Città d'Ercolano, ritrovata vicino a Portici etc. diftefa dal Cav. Marchefe D. Marcello de Venuti, Rom. 1748.

Die Städte Herkulanum, Pompeji und Stabiä wurden An. 79. p. Ch. n. theils von der Lava, theils von der Afche des Vefuvs verfchüttet. In der erften Hälfte diefes Iahrhunderts entdeckte man diefe Städte wieder; diefe Entdeckung macht eine wichtige Epoche in der Gefchichte der Kenntnifs der alten Kunft. Schon A. 1689 grub man in der Gegend, wo die Stadt Pompeji ftand, Innfchriften aus, mit dem Namen Pompeji; man kam aber nicht auf die Gedanken, dafs diefes der Name der Stadt fey, fondern fuchte darunter eine Villa des Pompeius. S. Hiftoria univerfale di Mr. Bianchini, Rom. 1699. p. 246.

Im Iahr 1711 wollte der Prinz Elboeuf einen Brunnen auf feinem Landhaus bey Portici graben laffen. Die Arbeiter kamen beym Graben auf die Stadt Herkulanum. Sie entdeckten einen Tempel, in welchem verfchiedene Statüen waren. Diefe kamen an den Prinz Eugen; drey davon kaufte nach deffen Tod Auguft III; und jetzt find fie in der Dresdner Galerie. Noch kam man aber nicht auf die Vermuthung, dafs diefer Tempel zur Stadt Herkulanum gehört habe.

Im Iahr 1738 liefs der König in Neapel in eben dem

Brunnen weiter ſeitwärts graben. Bey dieſem Verſuche kam man auf das Theater; einige Inſchriften, welche man *daſelbſt* fand, beſtättigten die Vermuthung, daſs man auf die vom Veſuv verſchüttete Stadt Pompeii gekommen ſey. Nun ſetzte man die Nachforſchung weiter fort, und fand mehrere Gebäude, und in denſelben eine beträchtliche Anzahl von Kunſtwerken jeder Art. — Aufdecken konnte man die Gebäude nicht: theils weil Portici über Herkulanum gebaut iſt, theils weil die Stadt ſelbſt mit Lava, an manchen Stellen gegen hundert Schuhe tief bedeckt iſt.

Später, im Iahr 1763 wurde durch Veranlaſſung einer Inſchrift die eigentliche Lage von Pompeii auſſer Zweifel geſetzt; und von dieſer Zeit an war man bemüht, dieſe Stadt aufzudecken. Man konnte damit leichter fortfahren, als bey Herkulanum; weil Pompeii nicht mit Lava, ſondern mit Aſche bedeckt iſt, welche an manchen Stellen nicht über ſechs Palmen hoch liegt. Die Hauptſtraſſe, eine Nebengaſſe, und verſchiedene Gebäude vor der Stadt ſind völlig aufgedeckt. — Die Wänden der Zimmer ſind gewöhnlich mit Malereien al Fresco geziert, welche ausgeſchnitten, und ins Muſeum nach Portici gebracht worden ſind.

Die Kunſtwerke, welche zu Pompeii und Herkulanum gefunden wurden, ſind abgebildet in: Muſeo d'Ercolano. Zwey Bände enthalten die Werke in Bronze, fünf die Gemälde, und der letzte die Larven, Lucernen etc. — Herr von Murr lieſs die Umriſſe nachſtechen, unter dem Titel: Abbildungen der Gemälde und Alterthümer im königl. Muſeo zu Portici etc. 1—6 Th. zu Augsb. bey Kilian, 7ter Th. Nürnb. bey Frauenholz, 1793. 98 Kupfert.

Winkelmanns Sendſchreiben von den neueſten herkulaniſchen Entdeckungen, Dresd. 1764. 4.

Martini, das wieder auſlebende Pompeii, Leipz. 1779. Bartels Briefe über Calabrien und Sicilien, 1ter Th.

IV. Catanea.

Das Muſeum des Prinzen Biſcari — es ſind einige vortreffliche Stücke darin. Bartels Briefe etc. 2ter Th.

V. Palermo.

In dem ehemaligen Jeſuitercollegium; hat einige wichtige Stücke. Bartels Briefe 3ter Th. S. 618.

VI. Florenz.

Die Groſsherzogliche Galerie.

Schon Lorenz de Medicis legte eine Galerie antiker Kunſtwerke an. Nach ſeinem Tod wurde, bey der Kataſtrophe ſeiner Familie in den Unruhen zu Florenz, der gröſste Theil derſelben theils geplündert, theils vernichtet, theils kam er in andere Hände. Als die Mediceiſche Familie wieder emporkam, ſammelte ſie, was ſie von den zerſtreuten Kunſtwerken, die ſie ehehin beſeſſen hatten, wieder erhalten konnte, und kaufte noch mehrere dazu. Die Fürſten aus dieſem Hauſe waren faſt alle groſse Liebhaber und Beſchützer der bildenden Künſte. Unter Ferdinand I, wurde die eigentliche Galerie angelegt, die von ſeinen Nachfolgern ſehr vermehrt wurde. Groſsherzog Peter Leopold vermehrte ſie mit den Kunſtwerken, welche er aus der Villa Medici zu Rom nach Florenz bringen lieſs. Auch wurden auf ſeinen Befehl alle Kunſtwerke aus den Villen des Groſsherzog weggenommen, und in

die Galerie gebracht. Nun ist sie eine der vorzüglichsten in der Welt, und besitzt Werke vom ersten Rang. Als die *Mediceische* Venus, Niobe, den sterbenden Fechter, die Ringer etc. Ihre Geschichte beschrieb der Galeriedirector Pelli, in Storia della Galeria di Firenze, Fir. 1786. 8. Es ist auch eine deutsche Übersetzung von diesem Werke heraus. Die Antiken, Statüen und Gemmen sind abgebildet und beschrieben in:

Museum Florentinum, c. obs. A. F. Gorii, Flor. 1731—42. in 6 Fol.

Tableaux Statues, Basreliefs et Camées de la Galerie de Florence, et du Palais Pitti, Paris 1789. in gr. Fol. die Abbildungen sind von Wicar gezeichnet, und die Erläuterungen von Mongez.

Jagemanns Beschreibung der grosherzogl. Galerie zu Florenz, wie sie seit 1780 auf Befehl des Grosherzogs geordnet worden ist.

im D. Mus. 1786. Nov. p. 393 f. und p. 484 seq.

VII. Turin.

Im königl. Museum sind einige sehr beträchtliche antike Kunstwerke.

VIII. Mayland.

Graf Firmian besitzt schöne Antiken.

IX. Verona.

Der Marchese Scipio Maffei machte mit seiner Antikensammlung seiner Vaterstadt ein Geschenk. Sie ist vorzüglich wichtig für das gelehrte Alterthum.

X. Pesaro.

Der Graf Annibale Olivieri besitzt eine schöne Antikensammlung.

XI. Venedig.

Im Vorsaal der Markusbibliothek ist eine Sammlung antiker Büsten und Statüen, wovon einige von beträchtlichem Werth sind. — An der Markuskirche sind einige marmorne antike Statüen, und über der Hauptthüre der Kirche sind die vier berühmten Pferde von Bronze.

Statue di Venezia, — da A. M. Zanetti, Venez. 1740 — 43. 2 vol. Fol.

Im Pallast Grimani sind viele Antiken; die beträchtlichste darunter ist die Colossalstatüe des Agrippa.

Cav. Nani hat ebenfalls ein schönes Antikenkabinet, vorzüglich für das gelehrte Alterthum. Der Camaldulenser Mönch Biaggi hat mehrere Innschriften aus demselben erklärt.

Ein sehr grosses Cabinet von Abgüssen alter Statüen und Basreliefs besitzt die Familie Farsetti.

B) In Spanien.

Im Escurial. — S. Bibliothek der alten Literatur und Kunst, 1ten B. 1tes Stück.

C) Frankreich.

Im ehemaligen königl. Museum. — Statues et Bustes antiques des Maisons Royales, fol. 18 Bl. gestochen von Melan.

D) England.

England besitzt eine Menge der vorzüglichsten antiken

Kunſtwerke. Die meiſten ſind auf den Landgütern der Beſitzer zerſtreut, und verſteckt.

Die vorzüglichſte öffentliche Sammlung iſt im Bodleyaniſchen Muſeum. Dahin kam auch die groſse Sammlung altgriechiſcher Vaſen des Ritters Hamilton. Sie ſind beſchrieben in: Collection of Engravings from ancient Vaſes, moſtly of pure Greck Workmanſhip, diſcover'd in ſepulchres in the Kingdom of the two Sicilies, but chiefly in the Neighbourhood of Naples during the Courſe of the years 1789 and 1790 now in the poſſeſſion of Sir Wm. Hamilton, his Britannic Majeſty's Envoy extry. and plenipoty. at the Court of Naples, with Remarks on each vaſe by the Collector. Publiſhed by Mr. Wm. Tiſchbein. Naples 1791. (2 Bde).

Das gräflich Pembrockiſche Muſeum.

Zu Oxford ſind ſehr viele Denkmale zum Studium des gelehrten Alterthums. Marmora Oxonienſia beſchrieb Prideaux.

E) Deutſchland.

I. Wien.

In der kaiſerl. Galerie ſind mehrere Statüen, Büſten etc. vorzüglich einige vortrefliche Cameen.

II. Dresden, beſitzt die merkwürdigſte Sammlung antiker Kunſtwerke in Deutſchland.

Récueil des Marbres antiques, qui ſe trouvent dans la Galerie du Roi de Pologne, Electeur de Saxe, à Dresde, Dresd. 1733, 34. fol. Der Herausgeber iſt der Baron le Plat. Das Werk iſt ſehr unzweckmäſsig, und wenn man einzelne Preisleriſche Blätter ausnimmt, ſchlecht gezeichnet, und noch ſchlechter geſtochen; worüber Winkelmann

und Casanova mit Recht öffentlich ihre Unzufriedenheit bezeugt haben.

S. Beschreibung der churfürstlichen Residenzstadt Dresden, 2ter Theil, p. 541 seq.

III. Berlin.

Die Antiken beschrieb Beger, in Thesauro Brandenburgico, Colon. March. 1696—1701. 3 vol. Fol.

Friedrich II. kaufte aus der Sammlung des Card. Polignac Antiken. Die meisten sind von keinem Belang. — Das Stoschische Gemmenwerk.

IV. In München ist ein eigener Saal mit Antiken, der Antiquarius heisst.

V. Zu Hannover sind mehrere beträchtliche alte Kunstwerke.

F) Dänemark.

Zu Kopenhagen im königl. Museum sind einige schöne Antiken.

Fünftes Capitel.

Anzeige der wichtigsten Werke, für die alte Kunstgeschichte.

§. 1.

Unter den Alten geben Notizen die Geschichtschreiber: Herodotus, Dionysius Halicarnassensis, Diodorus Siculus.

An mehrern Stellen giebt Strabo Nachrichten von Kunstwerken und Künstlern.

Die alten Epigrammatisten — die Werke der Philostraten. Ed. Olear. Lipſ. 1709 f.

Pauſanias. In ſeinem Werke beſchreibt er die vorzüglichſten Kunſtwerke, welche er in Griechenland geſehen hatte. Beſte Ausgabe: Ed. Khunio, Lipſ. 1696. fol.

Des ältern Plins Hiſtor. Natur. hat ſehr viele Notizen zur Kunſtgeſchichte der Alten aufbewahrt. Die beſte Ausgabe iſt: in uſum Delph. c. n. Harduin. 1723. fol. 3 Bände.

Das erſte Werk der Neuern über die Kunſt war des Baudelot de Dairval, l'utilité des Voyages, Par. 1693. 8. Es wurde oft aufgelegt, iſt aber nicht von ſehr groſsem Nutzen.

Montfaucon, l'Antiquité expliquée, Supl. Vol. 5. von 1719 bis 1724. Er reducirte das Ganze auf Mythologie und Alterthümer. Die Kupfer ſind nicht immer getreu, ſeine Anmerkungen ſind gelehrt. Kam im Auszug heraus: Nürnberg 1750 — 57. fol. mit K.

Joach. v. Sandrart hatte die Abſicht, den Teutſchen Künſtlern Anleitung über die Architektur, Bildhauerkunſt, und Malerey nach den beſten Muſtern des Alterthums zu geben. Er war ein Mann von vieler Gelehrſamkeit, und noch gröſsern Künſtlerkenntniſſen. Lange Zeit brachte er in Rom mit dem Studium der Antike zu. Nach ſeiner Zurückkunft nach Teutſchland gab er ſein Werk heraus, unter dem Titel: L'Academia Todesca, oder Teutſche Academie der Bau- Bild- und Malereikunſt, Nürnb. 1675 und 76. fol. mit vielen Kupf. und lateiniſch: Academia nobiliſſima artis pictoriae, Nürnb. 1683. fol.

D. Volkmann unternahm eine neue Ausgabe dieſes Werks, welche in Nürnb. 1768 in 8 Foliobänden erſchien, er veränderte bloſs den Styl des Sandrarts; die Abdrücke

vieler Kupfer ſind ſchlechter, als in der alten Ausgabe, weil die Platten nicht immer gut retouchirt wurden.

In Frankreich beſchäftigte ſich Graf Caylus viel mit der alten Kunſt. Seine beſten Werke ſind folgende:

Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, et Romaines, Par. 1752—1767. 7 vol. 4.

Nouveaux ſujets de Peinture et de Sculpture, ibid. 1755. 12.

Memoires ſur la Peinture à l'encauſtic, ib. 1755. 8.

Tableaux tirés d'Homere et de Virgile, avec des Obſervations générales ſur le coſtume, ib. 1757. 8.

Deſcription d'un tableau repréſentant le ſacrifice d'Iphigenie, ib. 1757. 12.

Memoire ſur le Papyrus, ib. 1758.

Hiſtoire d'Ercule le Thébaien, tirée de differents auteurs, ib. 1758. 8.

Diſcours ſur les peintures antiques etc.

In Teutſchland ſchrieb zuerſt über die Antike gut: Prof. Chriſt in Leipzig. 1770 erſchienen ſeine Abhandlungen über Literatur und Kunſtwerke, die ſchön ſind; behandelte aber die Sache zu weitläufig. Denn er zog auch Kenntniſs der Handſchriften, der Inſchriften, der Diplomatik mit zum Studium der Antike. — Zeune gab ſeine Abhandlungen mit Anmerkungen neu heraus. A. 1776.

I. A. Erneſti ſchrieb Archaeologiam literariam, Lipſ. 1768. ſie erſtreckt ſich auch über alle Zweige der Alterthumskenntniſs, und iſt faſt nichts als antiquariſche Terminologie. Rector Martini in Leipz. gab eine neue Ausgabe davon heraus, 1791. Leipz. Deſſen Vorleſungen darüber erſchienen 1796. 8.

Jo. Winkelmann, Geschichte der Kunst; das erste Werk, in welchem die zerstreuten Notizen über die alte Kunst systematisch geordnet wurden. Der Verfasser hatte bey einer sehr lebhaften Einbildungskraft, und Gefühl für das Schöne, tiefe classische Gelehrsamkeit. In Teutschland hatte er seinen Geschmack an den Kunstwerken der Dresdner Galerie gebildet; seine Stelle als Bibliothekar des Grafen Bünau nützte er, sich ausgebreitete Lectüre zu erwerben. So vorbereitet kam er nach Rom, und studirte nun die Künste an der Quelle. Er wurde Bibliothekar des Card. Albani, und Direkteur der öffentlichen Museen zu Rom; diese Stelle schafte ihm die beste Gelegenheit die Antiken zu studiren. Die Frucht seines Studiums war die Geschichte der Kunst, die 1764. 4. zu Dresden in teutscher Sprache heraus kam. — Huber übersetzte sie ins Französische, Leipz. 1781. 4. Winkelmann arbeitete an einer neuen verbesserten Ausgabe; wurde aber umgebracht, ehe er dieselbe herausgeben konnte. Nach seinem Tode erschien sie zu Wien (1776. 4. ist schlecht). Nach dieser wurde A. 1779 vom Abt Amoretti eine ital. Übersetzung in Mailand gemacht. — Neu übersetzte sie Abb. Fea zu Rom A. 1784 in 3 Quartbänden. An. 1789 erschien ein Manifest, welches eine neue Übersetzung aller Werke Winkelmanns ankündigte.

Winkelmanns Werk ist nach folgendem Plane geordnet:

1) Ursprung der Kunst, und die Ursachen der verschiedenen Stufen der Vollkommenheit derselben bey verschiedenen Völkern.
2) Von den bildenden Künsten bey den Egyptern, Phöniciern und Persern.

3) Von den bildenden Künſten bey den Etruskern, und den angrenzenden Völkern.

4) Bildende Künſte bey den Griechen, und von der Idee der Schönheit, welche ſie vorſtellten.

5) Von der verſchiedenen Modification der Schönheit an den griechiſchen Figuren.

6) Von der Bekleidung.

7) Mechaniſmus der Kunſt bey den Griechen, und von ihrer Malerey.

8) Fortgang und Verfall der Künſte bey den Griechen und Römern.

9) Geſchichte der Kunſt bey den Griechen von ihrem erſten Anfang bis Alexander den Groſsen.

10) Geſchichte der Kunſt von Alexander dem Groſsen, bis auf die Herrſchaft der Römer.

11) Geſchichte der Kunſt bey den Römern bis auf Hadrian.

12) Geſchichte der Kunſt vom Hadrian bis zum Untergang der Kunſt.

Zuſätze und Verbeſſerungen über die Geſchichte der Kunſt gab Winkelmann heraus, unter dem Titel: Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt des Alterthums, Dresd. 1767. 4.

Als erſter Verſuch eines Syſtems der Kunſtgeſchichte iſt Winkelmanns Werk ein vortrefliches Werk. Er leitete zuerſt durch daſſelbe auf ein geſchmackvolles Studium der Antike; er war der erſte, der die alten Kunſtwerke nicht als bloſe Denkmale, ſondern als Werke zur Bildung des Geſchmacks anſehen lehrte; er zeigte zuerſt, wie man in den Geiſt der Antiken eindringen müſſe, und bahnte einer richtigern Deutung derſelben den Weg. — Schade daſs es kein vollkommenes Werk iſt. Winkelmann wurde, wo er

kaltblütig unterſuchen ſollte, durch ſeine lebhafte Fantaſie oft dahin geriſſen; daher ſah er oft Dinge an Kunſtwerken, welche auſſer ihm niemand daran fand. Vorzüglich fehlerhaft iſt der hiſtoriſche Theil des Werks; nicht ſelten ſind die hiſtoriſchen Data, worauf er ſeine Reſultate ſtützet, falſch verſtanden, manchmal völlig aus der Luft gegriffen. Dieſe Fehler wurden durch die Lage Winkelmanns hervorgebracht. Zu Rom fehlte es ihm an Zeit weiter zu ſtudiren; ſeine gelehrten Kenntniſſe blieben alſo faſt immer auf dem Grad, auf welchem ſie waren, als er Teutſchland verlieſs; es fehlten ihm gute Ausgaben der alten Schriftſteller mit guten Regiſtern. Sie neu zu leſen hatte er nicht mehr Zeit; er muſste ſich alſo in vielen Stücken auf ſein Gedächtniſs verlaſſen, und dieſes täuſchte ihn nicht ſelten. Daher kamen viele Fehler in der Geſchichte. —

Wenn man aber den übrigen Theil des Werks betrachtet, ſo erſcheint Winkelmann in ſeiner ganzen Gröſſe. Überall zeigt ſich groſſe Lectüre in den Alten, tiefes Eindringen in den Geiſt derſelben, gründliches Studium der Werke der Kunſt, und Gefühl für das Schöne, das bis zum Enthuſiaſmus gieng.

Winkelmann täuſchte ſich aber oft nicht allein ſelbſt, ſondern er wurde auch mehreremale getäuſcht von Leuten, welche ſich für ſeine Freunde ausgaben. Man copirte die alten Denkmale falſch, man gab ihm neue Werke für Antike aus; daraus entſtand wieder eine Menge von Fehlern, welche die Geſchichte der Kunſt entſtellen. Deſſen ungeachtet ſteht es noch allein da, und nach ihm hat ſich niemand noch an ein ähnliches Unternehmen gewagt.

Critiken über dieſes Werk ſind in Leſſings Laocoon. Klotz tadelte vieles daran in den Actis literariis. C. G. Heyne Berichtiguug und Ergänzung der Winkelmannſchen Geſch. der Kunſt des Alterth. im 1. B. der deutſchen Schriften der Göttingſchen Societät. (Götting. 1771. 8.) und in ſeinen antiquariſchen Aufſätzen. S. auch die Biblioth. der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften, welche Weiſse in Leipzig herausgiebt.

Heyne ſchrieb eine Lobrede auf Winkelmann, (Leip. 1778. 8.) welche bey der Acad. zu Caſſel den Preis erhielt. Sie iſt der italieniſchen Überſetzung beygefügt — Winkelmanns ferner hieher gehörige vorzüglichſte Schriften ſind:

Gedanken über d. Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerey und Bildhauerkunſt. Dresd. 1756. 4.

Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunſt. (Bibl. der ſchön. Wiſſenſch. 5. B. S. 1.)

Anmerk. üb. d. Baukunſt der Alten. Leipz. 1762. 4.

A. F. Büſchings Geſchichte und Grundſätze der ſchönen Künſte u. Wiſſenſchaften. Berlin 1772. 8.

Ej. Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte. Hamb. 1741. Dies ſind immer ſehr brauchbare Bücher, welche auch von Kunſtwerken Nachricht geben, da ſie aber alte und neue Kunſt umfaſſen ſollten, ſo wurden ſie zu unvollſtändig.

J. Joach. Eſchenburg Archäologie der Literatur und Kunſt. Berl. 1787. 8. behandelt die Kunſt im Allgemeinen nur ſehr kurz. Plaſtik, von Herder. 1778.

J. Rambachs Archäologiſche Unterſuchungen. Halle 1788. 8. Deſſelben Anmerkung zu Potters Archaeologia graeca.

Laocoon; oder über die Gränzen der Malerey etc. von G. E. Lessing. Berl. 1768.

Junius de pictura veterum. Libb. III. Amst. 1637. 4. verm. durch Graev. Roterod. 1694. fol. Teutsch Berl. 1760. 8.

Winkelmann. Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. (Bibl. d. schul.) Von der Grazie in den Werken der Kunst. ebendas.

Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien. (ebend.)

Über einzelne Materien der alten Kunst schrieb: Lessing; wie die Alten den Tod gebildet; Berl. 1764. 4. m. K.

Heyne über den Kasten des Cypselus. 1770. Gött. 4. Antiquarische Aufsätze. 2 Th. Leipz. 1778. Verschiedene Abh. in den Comment. soc. Goetting.

De l'Origine des Loix, des Arts et des Sciences etc. (auct. Goguet.)

Die Kenntnisse, welche zum Studium der Archäologie gehören, sind:

Numismatik, Studium der geschnittenen Steine; Studium der alten Sitten und Gebräuche, oder eigentlich sogenannte Alterthümer, alte Geschichte; Philosophie; Lectüre in alten Dichtern und Mythographen; Kenntniss der verschiedenen Steinarten, worin die Alten gearbeitet haben; praktische Kenntniss der Zeichnungskunst, der mechanischen Bearbeitung der Materialien der Künstler; architektonische Kenntnisse.

ZWEYTES BUCH.

Geſchichte der zeichnenden und bildenden Künſte.

Erſtes Capitel.

Von der Erfindung der zeichnenden und bildenden Künſte überhaupt. Wann wurden die bildenden Künſte erfunden?

Die Zeit, in welcher die zeichnenden und bildenden Künſte erfunden worden ſind, kann man eben ſo wenig genau beſtimmen, als die Zeit der übrigen Erfindungen. So weit man in der Geſchichte zurück gehen kann, findet man Spuren von dem Daſeyn dieſer Künſte. Ihre Entſtehung fällt alſo ſchon in die früheſten Zeiten der Menſchheit, wohin unſere Geſchichtkenntniſs nicht mehr reicht. Man findet in der älteſten ungewiſſen Geſchichte der Menſchen, welche in Volks- und Stammſagen oder Mythen der Nachwelt überliefert wurde, ſchon Männer genannt, welche als Künſtler, oder als Erfinder der Künſte unter ihren Landsleuten bekannt waren. Die orientaliſchen Völker ſcheinen ſchon vor der noachitiſchen Überſchwemmung Künſte gehabt zu haben; wenigſtens nennen ihre Ueberlieferungen den Tubalkain als den Erfinder der Arbeiten in Metall; die Griechiſche Mythe kennt einen Dädalus als einen berühmten Künſtler, drey Menſchenalter vor dem Trojaniſchen Krieg; und die Egypter müſſen

schon gegen das Jahr der Welt 2000, Künste gehabt haben. Selbst die älteste Urkunde des Menschengeschlechts, die Schöpfungsgeschichte, beweisst, dass der Verfasser derselben einen Begriff von bildenden Künsten gehabt habe. Der Mensch musste schon mehrere Stufen zwischen seinem rohen und wilden Naturzustand und dem Stand der Cultur gemacht haben, ehe er auf die Erfindung der bildenden Künste verfiel; er musste seine Hölen, die ersten Wohnungen der Menschen (Aeschyl. Prom. v. 449. Diod. Sic. l. c. 8. Vitruv. II, c. 1. Plin. VII, 56, sect. 57. Pausan. X, c. 17.) verlassen, mechanische Künste erfunden und seinen Geist an Thätigkeit gewöhnt haben, er musste auf einer gewissen Stufe des Wohlstandes und der Bequemlichkeit leben, und dann erst machte er Erfindungen, welche nach und nach zu den bildenden Künsten führten. Ehe der Mensch auf diese Stufe der Cultur gelangte, fanden sich wahrscheinlich wenige Spuren von zeichnenden und bildenden Künsten bey ihm. Diese aber war nicht das Werk einer kurzen Zeit; es können mehrere Jahrhunderte verflossen seyn, ehe der Mensch in der Kenntniss der Dinge, welche zur Nothdurft und Bequemlichkeit des Lebens gehörten, grosse Fortschritte machte; daher dürfen wir auch keine Spuren von bildenden Künsten in den allerersten Zeiten des Menschengeschlechts suchen.

Welche Lebensart war der Erfindung der Künste am zuträglichsten?

Nicht jede Lebensart der ältesten Menschen war für die Cultur und Erfindungen gleich vortheilhaft. Die eine beförderte dieselbe, eine andre hielt sie zurück, mit einer dritten vertrug sie sich gar nicht. Als die Menschen ihre

Hölen verliefsen. d. i. den erften Schritt zu einer künftigen Cultur thaten, befchäfftigten fie fich entweder mit der Jagd, oder mit der Viehzucht, oder mit dem Feldbau.

Die Jagd war wahrfcheinlich die ältefte Befchäfftigung der Menfchen. Die Nothwendigkeit fich gegen die wilden Thiere zu vertheidigen erfand diefelbe; und die Mittel zum Unterhalt, welche fie den Menfchen gewährte, lehrte ihn diefelbe liebgewinnen. Diefe Befchäfftigung ift für Cultur und Erfindungen am wenigften gefchickt. Das unftäte und herumfchweifende Leben, an welches fie gewöhnt, hindert die Gefelligkeit, und das beftändige Morden der Thiere gewöhnt an Graufamkeit und Wildheit. Die Völker, welche von der Jagd lebten, blieben daher faft immer wild; noch in den fpätern Zeiten waren die Nationen in Griechenland, die von der Jagd lebten, z. B. die Kynetheer wegen ihrer Wildheit bekannt. Unter den Amerikanifchen und Südländifchen Völkern find auch heut zu Tag die jagenden die wildeften und graufamften. Bey diefer Befchäfftigung mochten einige bemerkt haben, dafs es nicht allein wilde und fchädliche Thiere gebe, fondern auch folche, welche friedlich beyfammen lebten, und fich leicht an den Umgang mit Menfchen gewöhnten. Einige mochten auch bemerkt haben, dafs die Milch diefer Thiere ein gefundes und nahrhaftes Getränk fey; was war natürlicher, als dafs man fuchte, einige derfelben zu fangen, und zu gewöhnen, dafs fie fich von einem gewiffen Ort nicht entfernten, damit man nach Gefallen fie haben könnte. Diefes gab Anlafs zur Viehzucht. Diefe Befchäfftigung machte die Menfchen fchon milder; aber eine grofse Cultur veranlafste fie auch nicht. Auch fie verlangte ein herumziehendes Leben mit den

Heerden, und hinderte die Geſelligkeit; daher blieben die nomadiſchen oder Hirtenvölker auch immer in der Cultur zurück, ungeachtet ſie bey weitem ſanfter waren, als die jagenden. Die dritte Art der Beſchäfftigung war der Ackerbau. Dieſer kann ohne Vereinigung mehrerer Menſchen zu einer gemeinſchäftlichen Arbeit nicht getrieben werden. Es mufsten alſo die Familien, welche ſich mit demſelben beſchäfftigten, ſich bald mit einander vereinigen. Er veranlaſste alſo Geſelligkeit, und dieſe — mildere Sitten. Der Ackerbau kann ohne Maſchinen nicht getrieben werden; wollte der Menſch der Feldarbeit nicht unterliegen, ſo muſste er Inſtrumente erfinden, womit dieſelbe befördert werden kann. So armſelig auch dieſelben geweſen ſeyn mögen, ſo war ihre Erfindung doch die erſte Übung für den menſchlichen Verſtand, und leitete ihn in der Folge auf weitere und gröſsere Erfindungen. Um ſeine Früchte aufzubewahren, muſste er dauerhaftere Wohnung anlegen, als die Jagd- und Hirtenvölker haben; und ſo entſtand in der Folge die Baukunſt, die älteſte Kunſt der Menſchen, welche vielleicht mit dem erſten Anfang der Cultur entſtand. Nach und nach erfand der Menſch, Holz und Steine zu bearbeiten, die Metalle zu benützen, den Gebrauch des Feuers, die Verfertigung hölzerner und irdener Gefäſse, und ſtieg von einer Stufe der Ausbildung zur andern fort.

Schon a priori kann man faſt beweiſen, daſs die ackerbauenden Völker die Erfinder aller Künſte geweſen ſind; denn keine Lebensart gab dazu Gelegenheit; und die Geſchichte aller Nationen beſtättigt dieſes. Die morgenländiſchen Sagen ſchreiben die Erfindung der Künſte der Familie des Kain zu, und dieſe baute das Feld. 1. Moſ. 4.

Die Aegypter leiten den Anfang ihrer Cultur und der Künste unter ihnen von dem Osiris her, der den Ackerbau bey ihnen einführte. Diod. Sic. und auch die Griechen zählen von der Erfindung des Getraidbaues die Jahre ihrer Cultur.

Die ackerbauenden Völker bildeten sehr bald kleine Dörfer und Städte; und da sie mit vereinten Kräften ihre Lebensart trieben, und ein jeder die Erfindung des andern benützen konnte, so wurden ihnen ihre Geschäffte leichter, und sie hatten nicht mehr nöthig alle ihre Zeit auf die Verschaffung der nothwendigsten Bedürfnisse des Lebens zu wenden. So bald der Mensch aber auf dem Grad der Cultur steht, daſs er ohne die drückendste Mühe seinen Unterhalt sich verschaffen kann, so fällt er auf Erfindungen, welche auf Bequemlichkeit und Verschönerung seines Zustandes gehen. Seine Wohnungen werden geräumiger, reiner, und erhalten eine bessere Gestalt, seine Geräthe und Waffen werden mit Verzierungen versehen, er denkt selbst auf Verschönerung seiner Person durch allerley Mittel. Auf diesem Grad des Wohlstandes und der Cultur stehen einige Nationen in der Südsee. S. Forsters Reisen um die Welt T. 1. Cook's travels round the World.

Steht der Mensch auf dieser Stufe, dann hat er nur noch wenige Schritte zum ersten rohen Anfang der Bildnerey zu thun. Ein günstiger Zufall darf sich ereignen, und die erste Erfindung derselben ist geschehen.

Die Erfindung der zeichnenden und bildenden Künste ist ein Werk des Zufalls.

Wahrscheinlich wurde die erste Erfindung der bildenden Künste, wie aller Erfindungen, durch einen Zufall

veranlaſst. Die Ereigniſſe, welche dazu Anlaſs gaben, können unendlich viele geweſen ſeyn. Einige Beyſpiele ſtatt aller: Die Natur bildet oft aus Tropfſtein Geſtalten, welche einer menſchlichen Figur ganz ähnlich ſind. Ein Menſch, der mehr Scharfſinn, als ſeine Zeitgenoſſen hatte, machte den Verſuch, eine ähnliche Figur aus Thon nachzubilden. Daſs der Thon dazu nicht undienlich ſey, konnte er aus der Verarbeitung deſſelben zu Töpfergeſchirren, deren Erfindung älter war, als die bildende Kunſt, wiſſen. Sein Verſuch gelang, und die erſte rohe Erfindung der bildenden Kunſt war gemacht. Man rafinirte nun darüber, verbeſſerte an dieſer Erfindung, und brachte es endlich ſo weit, daſs man eine rohe menſchliche Figur nach Gefallen bilden konnte. Ferner: die Griechen erzählen, die Tochter des Töpfers Dibutades habe den Schatten ihres Geliebten, der ſich von ihr trennen muſste, an die Wand gezeichnet, und dadurch die Erfindung der Zeichnungskunſt veranlaſst. Plin. H. N. XXXV, 43.

Es mag an dieſer Überlieferung etwas wahr ſeyn, oder nicht; genug ſie beweiſst, daſs man einem Zufall die Erfindung der ſchönen Künſte zuſchrieb.

Unwahrſcheinlich iſt es nicht, daſs der Menſch beym Anblick des Schattens einer Perſon auf den Gedanken kam, denſelben mit Kohle oder Kreide auf einer Wand, oder im Sand nachzuzeichnen. Der Menſch iſt zum Nachahmen gebohren; eine Neigung dazu findet man ſelbſt bey den wildeſten Völkern. Es konnte alſo einem, der die Aehnlichkeit der Umriſſe einer Perſon mit dem Schatten derſelben bemerkte, leicht einfallen, nach der Figur des Schattens genaue Linien zu ziehen. Der Schatten verſchwand, und die Linien blieben zurück, und zeigten ei-

nige Aehnlichkeit mit dem Körper, der den Schatten gemacht hatte. S. Goguet de l'origine des Loix etc. T. I, p. 339. Laſitau, moeurs des Sauvages. T. II. p. 45.

Was der Zufall erfand, lehrte Nachdenken und Übung vollkommner machen, und ausbilden. Man lernte nach und nach dergleichen Umriſſe ohne Hülfe des Schattens zu entwerfen; mehreres Nachdenken lehrte in dieſen Umriſſen die Verhältniſſe zu befolgen, welche das Geſicht angab, d. i. man erfand die Proportion. Die ganze Zeichnungskunſt beſtand nun in der Verfertigung der äuſſern rohen Umriſſe; die innern Theile des Körpers, und die verſchiedenen Glieder deſſelben waren nicht angegeben. Es glichen die Figuren denjenigen, welche man an den Wänden einiger Gebäude in Egypten ſieht.

In der Folge verſuchte man in die rohen Thonformen, und in die rohen Umriſſe die einzelnen Theile des Körpers zu zeichnen; und endlich lernte man einen Körper in Handlung zu ſtellen. Dieſen oder einen ähnlichen Gang nahmen wahrſcheinlich die zeichnenden und bildenden Künſte in den erſten Zeiten ihres Entſtehens. Mem. de l'acad. des Inſcript. T. XIX. p. 252.

Drey Fragen verdienen hier in Betrachtung gezogen zu werden. Erſtlich: In welcher Ordnung wurden die ſchönen Künſte erfunden; waren die zeichnenden oder die bildenden Künſte die erſten, auf welche der Menſch verfiel? Zweytens: Welche Materien verarbeitete man zuerſt zu Kunſtwerken? Drittens: lernte ein Volk von dem andern die bildenden Künſte, oder erfand jedes einzelne Volk dieſelben?

A. In welcher Ordnung wurden die schönen Künste erfunden? Goguet T. I, p. 339. l. c. nimmt mit andern an, daſs die Zeichnungskunſt eher erfunden worden ſey, als die Bildnerey in Maſſen. Es iſt wahr, dieſe Meinung hat viel für ſich. Die Zeichnungskunſt zu erfinden erforderte wenige Materialien; ein Stab, um in dem Sand, oder ein Stück Kohle oder Kreide, um an einer Wand einen Umriſs zu entwerfen, war alles, was man dazu nöthig hatte; und wenn der Schatten eines Körpers Anlaſs dazu gegeben hat, ſo ſcheint wieder nichts leichter zu ſeyn, als den Umriſs deſſelben nachzuziehen.

Allein einiges ſteht dieſer Meinung doch entgegen.

1) Es iſt zwar ſehr wahrſcheinlich, daſs der Schatten einer Figur und die Umziehung deſſelben die Erfindung der Zeichnungskunſt veranlaſste, allein gewiſs erwieſen kann es doch nicht werden. In der Geſchichte der Erfindungen ſind ſo viele Abweichungen von der gemeinen Regel, daſs der Gang derſelben ohne ausdrückliches Zeugniſs der Geſchichte niemals gewiſs angegeben werden kann. Man kann wohl über den Gang der Erfindungen Vermuthungen wagen, nie aber gewiſs beſtimmen, in welcher Ordnung ſie geſchehen ſeyen; denn man findet nicht ſelten, daſs Dinge, welche nach unſerer Meynung eine höhere Geiſtesbildung verlangten, weit eher erfunden worden ſind, als dieſe Statt fanden, und im Gegentheil andere weit einfachere Erfindungen in weit ſpätere Zeiten fallen als wir nach unſerm Syſtem vermuthen würden.

2) Wenn man von den heutigen ungebildeten Völkern auf jene des Alterthums ſchlieſsen darf, ſo erhellet daraus, daſs die Bildnerey weit früher möchte erfunden

worden seyn, als die Zeichnungskunst. Fast bey allen Nationen in der Südsee, selbst bey einigen sehr nördlichen Völkern trifft man rohes Bildnerwerk an ihren Waffen, und Schiffen an; auf der Osterinsel fanden Forster und Cook sogar rohe Colossalfiguren aus Stein gebildet; aber von Kenntniss der Zeichnung traf man keine Spur bey ihnen an. Aus dieser Bemerkung sollte man fast schliessen, dass die Erfindung der Bildnerey vor der Zeichnungskunst hergegangen sey. Würklich lässt auch eine gewisse Art von roher Bildnerey sich ohne Zeichnung denken. Unsere Kinder lernen weit eher Figuren aus Wachs bilden, als nur eine Linie ziehen. Man sollte auch denken, dass es weit mehr Nachdenken erfordert habe, einen Umriss auf einer Fläche zu entwerfen, der am Körper nicht angedeutet ist, als eine Form nachzubilden, die man vor sich sieht. Gewiss ist es aber, dass auch der roheste Anfang der Zeichnung ein weit geübteres Auge, und eine weit folgsamere Hand erfordert, als das rohe Nachbilden einer Form.

Es ist aus dem Gesagten wahrscheinlich, dass die alten Völker schon Bildnerey hatten, ehe sie auf die Zeichnungskunst verfielen, aber etwas gewisses zu bestimmen, ist unmöglich. Denn die Erfindung der bildenden Künste kann auch, wie mehrere Erfindungen, mit dem angefangen haben, was uns schwer zu seyn dünkt.

B. Mit welchen Materialien wurde in der Bildnerey der Anfang gemacht?

A priori beweist man leicht, dass man bey weichen und leicht zu bearbeitenden Massen werde angefangen, und von diesen auf die Bearbeitung härterer fortgeschritten seyn. Goguet. l. cit.

Allein ob die Kunſt wirklich dieſen Weg gegangen ſey, und ob ſie bey allen Völkern dieſen Gang genommen habe, iſt eine andere Frage. Wenn man a priori die Frage beantworten will, ſo kann man nicht anders ſchlieſsen, als daſs man zuerſt in Thon, dann in Stein, und endlich in Metall arbeitete; aus der Geſchichte aber ſcheint zu erhellen, daſs die Kunſt auch hierinnen eine Abweichung von der gemeinen Regel gemacht habe, und wenigſtens in manchen Ländern den Weg gegangen ſey, den ihr der Philoſoph zeichnete. Man findet nemlich bey einigen alten Völkern, Kenntniſs von Kunſtwerken in ſehr harten Materien, und von Bildnerey; zu einer Zeit, in welcher von Bildnerey in weichen Maſſen keine Meldung geſchieht. Die Egypter verſtanden ſchon zu Moſis Zeiten ihre Götterbilder aus Gold und Silber zu verfertigen. Homer kennt ſchon Statüen von Menſchen und Thieren aus Bronze und Gold. Im Pallaſt des Vulkans waren Mädchen von Gold gebildet, welche den Vulkan bedienten. Il. Σ. 417 S. Hunde von Gold und Silber ſtanden vor dem Haus des Alkinous. Odyſ. H, 91. Der Schild des Achilles, den Vulkan verfertigt hatte, war von Erz, mit erhabener Arbeit geziert. Il. Σ. 490. ſeqq. Aus den Beſchreibungen, die Homer von dieſen Kunſtwerken macht, folgt nothwendig, daſs er ähnliche geſehen haben, und alſo zu ſeiner Zeit das Verarbeiten der Metalle zu Kunſtwerken ſchon ſehr gemein geweſen ſeyn müſſe. Dieſer Dichter aber, der ſo viele Kunſtwerke in Bronze beſchreibt, nennt nicht ein einziges aus Stein oder einer andern Materie, die leichter als Metall zu behandeln iſt. Hatte bey ſeinen Landsleuten die Kunſt vielleicht den Sprung gemacht, daſs ſie eher in harten als weichen Ma-

terien arbeiteten; oder hielt ers für zu gering für ſeine Helden, ihre Palläſte mit Statüen von Stein auszuſchmük-ken? Doch, wenn man auch aus dem Homer keinen Beweis nimmt, ſo ſcheint doch aus andern Umſtänden zu erhellen, daſs die Verarbeitung der Metalle zu Kunſtwerken bey den Griechen weit eher zur Vollkommenheit gelangte, als die Verarbeitung der Steine. Man findet ſchon zu einer Zeit Kunſtwerke aus Bronze in Griechenland, in welcher in Marmor noch wenig Erhebliches gemacht wurde. Zu Amyclä war ein uraltes Bild des Apollo, deſſen Leib eine 30 Ellen hohe Säule von Bronze war. (Pauſan. III, 18. 19.) So groſse Fortſchritte hatte die Kunſt in Bronze zu gieſsen oder zu hämmern, zu einer Zeit gemacht, von welcher man von groſsen Werken in Stein, wenig lieſt. Man kann zwar ſagen, Bildnerey aus Metall ſetze ſchon Bearbeitung des Thons voraus; weil die Formen zum Guſs des Metalls aus Thon gemacht werden müſſen. Aber die älteſten Werke aus Metall wurden gehämmert, nicht gegoſſen. S. Il. Σ. 490 f.

Es ſcheint, daſs viel hiebey auf das Locale angekommen ſey. In Ländern, wo man viele Thonerde hatte, wendete man dieſelbe zuerſt zu Kunſtwerken an; andere hatten einen Überfluſs an harten Steinen; dieſe waren alſo die Materie für die erſten Kunſtwerke; noch andere Völker lernten ſehr frühe den Gebrauch der Metalle kennen, und bildeten aus denſelben. Im Orient, in den Gegenden um Babylon giebt es keine Steine, aber die beſte Thonerde; daher kennen die orientaliſchen Sagen den Gebrauch derſelben zur Bildnerey ſo früh. Aegypten hat Überfluſs an harten Steinen; daher die groſse Fertigkeit der Egypter in der Bearbeitung derſelben; die Griechen, vorzüglich die

handelnden Küſtenſtädte lernten von den Phöniciern wahrſcheinlich ſehr frühe das Bearbeiten der Metalle; daher verfertigten ſie ihre älteſten Werke aus demſelben. — Die Makrobier, ein afrikaniſches Volk, hatten, ſchon bildende Künſte, und verſtunden in Metall zu arbeiten. Herodot II. 17—25. Heeren über den Handel etc. der alten Völker. S. 250.

C. Auf welchem Weg wurden die Künſte ausgebreitet? Auf zweyerley Wege konnten die bildenden Künſte zu den Völkern gekommen ſeyn, unter denen ſie blühten. Entweder ein Volk lernte ſie von dem andern, oder jedes Volk erfand dieſelben. Daſs ein Volk von dem andern die Künſte gelernt habe, wurde in den ältern und neuern Zeiten angenommen. Die Griechen ſelbſt geben vor, ſie hätten ihre Künſte und Cultur den Egyptern zu danken. S. Herodot. II, 4. Wenn man aber dieſes annimmt, daſs ein Volk von dem andern die Künſte erhalten habe, ſo verwickelt man ſich in unendliche Schwierigkeiten.

Denn 1) kann man nicht erklären, wie Spuren von bildenden Künſten bey Völkern angetroffen werden können, welche mit andern gebildetern Nationen kein Verkehr hatten. Die Spanier fanden in Amerika bey ihrer Ankunft ſchon Kenntniſſe von zeichnenden und bildenden Künſten; die Peruaner hatten Götzenbilder aus Metall, bey den Mexikanern fand Cortez Zeichnungen. Die Reiſenden fanden in der Südſee bey Nationen, welche ſie zuerſt entdeckten, faſt überall Spuren von Bildnerey. Woher lernten dieſe die Kunſt? Man verwickelt ſich alſo in viele Schwierigkeiten, wenn man annimmt, daſs die Künſte von einem Volk zum andern übertragen worden ſeyen.

2) Beweiſt die Geſcichte aller alten und neuern Völker, daſs jedes Volk, wenn es ſich zu bilden anfing, von den erſten rohen Erfindungen ausging; daſs es zuerſt für die Befriedigung der nothwendigen Bedürfniſſe ſorgte, und nachher auf Erfindungen, welche die Bequemlichkeit und Eleganz beförderten, verfiel. Dieſen Gang nimmt der menſchliche Geiſt bey allen Nationen in allen Stücken; ſollte er bey den bildenden Künſten allein eine Ausnahme machen? Wahrſcheinlicher iſt es daher, daſs er auch hierin bey jedem Volke ſeinen gewöhnlichen Weg ging, von der erſten rohen Erfindung anfing, dieſelbe nach und nach ausbildete, ſich endlich gewiſſe Kunſtregeln aus der Praxis abſtrahirte, ſich nach dieſen bildete, dieſe wieder verbeſſerte, und endlich vollkommen wurde. Wahrſcheinlicher iſt es alſo, daſs die zeichnenden und bildenden Künſte nicht von Einem Volk zu den übrigen gekommen ſind, ſondern daſs jedes alte Volk die erſten rohen Erfindungen, welche zu denſelben leiten, ſelbſt gemacht habe.

3) Wenn die Künſte von einem Volk erfunden, und wenn ſie von dieſem auf die übrigen Völker gebracht worden wären, ſo müſste dieſes entweder gleich nach der Erfindung derſelben geſchehen ſeyn, oder nach dem Verlauf eines gröſsern Zeitraums. Das erſte iſt ſchwer zu glauben; denn der Umgang der Nationen mit einander war in den ältern Zeiten nicht ſo leicht und häufig, als er gegenwärtig iſt. Ein Volk konnte daher dem andern nicht ſo leicht Nachricht von ſeinen Erfindungen geben, als es in den neuern Zeiten geſchehen konnte. Alſo hätten ſie wahrſcheinlicher Weiſe die Künſte von dem erfindenden Volk nach dem Verlauf eines gröſsern Zeitraums erſt erhalten können. Während dieſer Zeit aber, welche

zwischen der ersten Entdeckung und der Mittheilung der Kunst an andere Völker verfloss, wären in den bildenden Künsten gewiss schon einige Veränderungen geschehen, die andern Völker hätten sie also nicht in ihrer allerersten Kindheit erhalten, sondern durch neuere Versuche und Erfindungen verfeinert und verbessert. Woher kommt es aber, dass man bey einem jeden Volke Spuren des rohesten Anfangs der bildenden Künste findet? Wenn sonst ein Volk von einem andern eine Erfindung erhält, so überschreitet es die ersten rohen Versuche, und ahmt nur das Vollkommenere nach. So machten es die neuern Völker, zu denen von den Italiänern die bildenden und zeichnenden Künste kamen. Sie ahmten nicht die rohen Versuche der Künstler des Mittelalters nach, sondern studirten sogleich die Werke der grossen Meister. Ganz das Gegentheil aber findet man bey den Alten. Alle durchwanderten die verschiedenen Wege von den rohesten ersten Versuchen, bis zur Vollkommenheit. Die Egypter hatten zu einer Zeit, als die Griechen noch ein roher ungebildeter Haufe waren, schon grosse Kunstwerke. Sie hatten Kolossen, Obelisken etc. zu einer Zeit, wo man in Griechenland noch an keine Kunstwerke dachte. Und doch findet man, dass die Griechen, als der Kunsttrieb bey ihnen erwachte, zuerst vom Rohen und Ungestalten anfiengen, und nur nach langer Zeit vollkommen in der Kunst wurden. Diesen weiten und beschwerlichen Weg würden sie gewiss nicht gewählt haben, wenn sie, wie die Egypter vorgeben, die Kunst von diesen gelernt hätten.

Es hat nach diesen Bemerkungen, die Meinung, dass die Künste von einem Volke zu dem andern gekommen seyen, nicht allein nichts für sich, sondern alles gegen

ſich; ſie verträgt ſich nicht mit der Geſchichte des Ganges des menſchlichen Verſtandes und der Erfindungen, widerſpricht allen Datis, welche die Kunſtgeſchichte eines jeden Volks, von dem wir Nachrichten haben, giebt. Hingegen iſt es weit wahrſcheinlicher, daſs ein jedes Volk ſeine Kunſt ſelbſt erfunden habe. Dieſe Meinung verträgt ſich 1) mit der Kenntniſs des Ganges des menſchlichen Verſtandes. 2) Sie macht die Urſache begreiflich, warum jedes Volk bey den erſten rohen Verſuchen anfing. 3) Sie wird durch das Beyſpiel der heutigen wilden Völker unterſtützt.

Die älteſten Bildnereyen verdienen noch nicht den Namen der Kunſtwerke, noch weniger den Namen ſchöner Kunſtwerke. Sie ſind nichts anders als rohe Verſuche, von denen man in der Folge nach langem Nachdenken, und oft wiederhohlten Verbeſſerungen erſt auf die Idee der Kunſtwerke kam. Kunſtwerke, und ſchöne Kunſtwerke entſtanden nur dann, als man gewiſſe Grundſätze über die Zeichnung und Bildnerey veſtſetzte, und nach denſelben arbeitete. Ehe dieſe abſtrahirt wurden, gab es wohl Bildneréy, aber eben ſo wenig Kunſtwerke, als man die rohen Bildnereyen der heutigen Wilden mit dieſem Namen belegen darf.

Zweytes Capitel.

Einleitung zur Geschichte der Bildhauerkunst — Massen, worin die alten Bildhauer gearbeitet haben — Antiquarischer Theil der Bildhauerey, oder Terminologie.

Die Bildhauerey ist unter den schönen nachahmenden Künsten wahrscheinlich die älteste. Daher fangen wir mit der Geschichte derselben, die Kunstgeschichte des Alterthums an.

Unter dem Ausdruck, Bildhauerey, oder Bildnerey im engern Sinn, versteht man die Kunst, in harten oder weichen Massen, Formen und Gestalten vermittelst gewisser Werkzeuge zu verfertigen. Es mögen nun diese Gestalten und Formen aus Thon, Holz, Stein, oder Metall verfertigt worden seyn; sie mögen geformt, geschnitzt, gehauen, gegossen seyn; sie mögen runde oder halb erhabene Arbeit seyn; alle gehören zur Bildnerey im engern Verstand, und sind Gegenstände der Arbeit des Bildhauers.

Die Bildhauerkunst begreift also in sich:

1) Artem plasticam, die Kunst, Figuren aus Thon zu bilden. Plin. H. N. XXXIV. p. 646. ed. Hard. p. 711. ib. (die Formkunst).

2) Artem statuariam, die Kunst, Bildsäulen aus härtern Massen zu bilden.

3) Sculpturam, die Kunst, aus Holz zu schnitzen.

Materialien, welche die alten Bildhauer verarbeitet haben.

Ich wage es nicht zu bestimmen, in welcher Ordnung man die Massen zu Kunstwerken zu bearbeiten gelernt habe, sondern begnüge mich, dieselben blos anzugeben.

1) Thon. Die Anwendung der Thonerde zu Kunstwerken ist sehr alt. Nach Plin. H. N. XXXV. f. 43. soll der Sicyonier Dibutades, unter den Griechen zuerst Bildnisse aus Thon zu verfertigen erfunden haben, (ex argilla similitudines.) Pasiteles bey Plin. H. N. XXXV. 12. nannte die Kunst, Bilder aus Thon zu verfertigen, matrem statuariae, scalpturae et celaturae. Daſs diese Kunst sehr alt sey, ist gewiſs; man hat aus den ältesten Zeiten noch in Thon gearbeitetes Bilderwerk. Ob sie aber überall die älteste Bildnerkunst gewesen sey, ist noch einigem Zweifel unterworfen.

Die Alten arbeiteten in Thon, wie unsere Künstler mit dem Griffel, wie aus einem Basrelief bey Winkelmann Storia etc. T. II. p. 1. erhellt, und aus einer Gemme des Stoschischen Cabinets, die den Prometheus vorstellt, der eine Figur bildet. ib. p. 70. et Description des pierres gravées etc. p. 316. Die feinern Partien arbeiteten sie mit den Fingern, vornämlich mit den Nägeln aus. Darauf beziehen sich die Stellen des Horaz: Sat. I.

. ad unguem
Factus homo.

und: Perfectum decies non castigavit ad unguem. Auf diese Gewohnheit bezieht sich auch die Rede des Polyklets, es sey etwas sehr beschwerliches, οταν ονυχι ὁ πηλος γενηται. Plutarch. Sympos. l. II. probl. 3. Daſs man Statüen aus getrocknetem Thon hatte, erhellt aus Brunk. Analect. I. p. 416.

Kunstwerke aus gebrannter Erde hat man noch, worunter auch viele Statüen sind. Die meisten sind kleine egyptische Bilder. Doch hat man auch groſse Bildsäulen

aus gebrannter Erde. Vier fand man in Pompeji, wovon zwey unter, und zwey über der menſchlichen Gröſse ſind; die beyden letzten ſtellen einen Äskulap und eine Hygieia vor. Winkelm. Stor. T. I. p. 16.

Basreliefe wurden bey manchen Völkern auch aus Thon verfertigt. Man findet Hetruscifche Todenurnen und Reliefe von gebrannter Erde. Card. Borgia beſitzt eine zahlreiche Sammlung ſolcher Basreliefe im Muſ. Veliterno. S. Baſſirilievi Volsci in terra cotta, dipinti a varj colori, trovati nella Città di Velletri. Rom. 1785.

Vaſen von gebrannter Erde mit Mahlereyen oder Reliefen (Plutarch Apophthegm. p. 174. D.) liebten die Alten ſehr. Man hat noch groſse Sammlungen davon.

Die Alten bedienten ſich zu ihrer Bildnerey einer feinen Thonerde, die Griechen gebrauchten die, die auf der Inſel Samus gegraben wurde. Die Gefäſse, welche man daraus verfertigte, wurden vorzüglich geſchätzt. (Vaſa Samia.) Plin. XXXV, ſ. 46. p. 711. 712. ed. Hard.

Die Bildnerwerke aus Thon wurden gewöhnlich bemahlt. So war das Bild des Jupiters zu Rom auf dem Capitol, das Tarquin I. weihte. Plin. XXXV. 45. Dieſe Mahlerey war eine Art von Email. *)

Die Alten hatten viele Kunſtwerke von gebrannter Erde. Zu Athen war eine Gallerie, welche wegen derſelben Keramikus genannt wurde. Die Kunſtwerke von dieſer Art, die daſelbſt ſich befanden, beſchreibt Pauſan. I. p. 7. Zu den Zeiten des Pauſanias waren in den Tem-

*) Die verlorne Kunſt, die Vaſen zu mahlen, wurde von Lucas della Robbia, geb. zu Florenz 1388. wieder aufs neue erfunden. Vaſari vite de' Pittori. T. VI. p. 73.

peln Griechenlands noch viele Statüen und andere Bildnerwerke aus dieser Materie. id. VII. 780.

2) Gyps. Des Gypses bediente man sich zu Stuccaturarbeiten, dergleichen man noch in alten Gebäuden findet; z. B. in einigen Zimmern der Villa Hadriani zu Tivoli, in den Ruinen des Kaiserlichen Pallastes auf dem Palatinischen Berg, in den Bädern des Titus, in verschienen alten Gräbern und in den Gebäuden zu Pompeji etc. etc. Die Kunst, Bildnisse in Gyps abzugiessen, lernten die Griechen spät kennen. Der erste, der diese Kunst entweder erfand, oder merklich verbesserte, war Lysistratus, ein Bruder das Lysippus aus Sicyon und Zeitgenosse Alexanders des Gr. Plin. H. N. XXXV. 44. *)

3) Wachs. Bilder aus Wachs, in Formen von Gyps zu giessen, erfand der genannte Lysistratus. Plin. l. c. Die Römer hatten ihre Imagines aus dieser Materie.

4) Holz. Nicht allein in den ältesten Zeiten, sondern auch in der Periode, welche nahe an die der schönen Kunst gränzte, arbeiteten die Griechen noch in Holz. Pausan. Eliac. p. 196. Nach Olymp. 61. wurden den Siegern in den Olympischen Spielen Statüen aus Holz gesetzt.

Man nahm zu Bildnerwerken feinjähriges hartes Holz. Theophrast Hist. plant. VIII. und Plin. H. N. XVI. 77. nennen mehrere Holzarten, deren sich die Künstler bedienten.

Die geschätztesten Holzarten waren:

a) das Ebenholz. Zu Theben waren die Statüen der Hilaria und Phöbe und die Pferde der Dioskuren

*) In den neuern Zeiten soll die ersten Abgüsse aus Gyps Vesocchio da Udine im 15ten Jahrhundert verfertiget haben.

aus Ebenholz und Elfenbein von Dipenus und Skillis, zwey Schülern des Dädalus verfertigt. Pauſan. II. p. 161.

b) der Feigenbaum. Horat. Sat. I. 8.

c) die Cypreſſe. Zu Rom in arce war die Bildſäule des Vejovis aus Cypreſſenholz, die a. u. c. 661 geweiht wurde, Plin. XVI. 79.

d) die Ceder.

e) die Eiche.

f) der Taxus.

g) der Buxbaum. Eine Statüe des Apollo aus Buxbaum ſtand zu Olymp. Pauſan. Eliac. p. 196.

h) der Ahornbaum. Propert. IV. el. 2. Ovid. de art. am. I. v. 325.

i) die Buche. Anthol. gr. I. c. 68.

k) die Linde. Tertul. de Idol.

l) der Weinſtock. Zu Populonium war eine Statüe des Jupiters aus Weinholz. Plin. H. N. XIV. ſ. 2.

m) Die Egypter arbeiteten häufig aus Sycomorus, (wilder Feigenbaum, Maulbeerfeigenbaum) wovon noch kleine Statüen in verſchiedenen Cabinetten übrig ſind. Herodot l. II. 143. ſahe zu Theben, in Egypten und zu Sais verſchiedene Coloſſalſtatüen aus Holz, welche Prieſter vorſtellten. Cardinal Borgia beſitzt ein kleines hölzernes Egyptiſches Idol.

Manche Bilder der Götter wurden aus den ihnen geweihten Holzarten verfertigt: Jupiters Bildniſſe aus Eichenholz, des Apollo aus Lorbeer, des Pluto aus Ebenholz.

5) Elfenbein. Die Bearbeitung des Elfenbeins zu Kunstsachen ist sehr alt. Schon zu den Zeiten des Trojanischen Kriegs waren die Waffen mit Elfenbein geziert und die niedlichsten Geräthe daraus verfertigt. Die Gestelle der Stühle und Tische wurden aus Elfenbein gemacht. Zu Rom war die Sella curulis ein kleiner elfenbeinerner Stuhl.

Die Griechen arbeiteten zur Zeit der schönen Kunst sehr viel aus dieser Materie. Vornämlich wurden daraus kleine Bilder gemacht; aber auch sogar Kolossen wurden daraus verfertigt. Die nackten Theile des Olympischen Jupiters, der wahrscheinlich 60 Schuhe hoch war, und der Minerva im Parthenon zu Athen, beyde Statüen des Phidias, waren daraus verfertiget. Wie die Alten diese ungeheuern Bildsäulen aus Elfenbein verfertigen konnten, darüber ist viel geschrieben und geträumt worden. Einige meinten sogar, sie hätten die Kunst verstanden, das Elfenbein zu einem Brey aufzulösen, dasselbe in Formen zu giessen und wieder zu härten. Andere entschieden die Sache noch kürzer und sagten: es sey alles erlogen, was man von den grossen Kunstwerken, welche die Alten aus Elfenbein sollen verfertigt haben, erzählt. Herr Hofrath Heyne unterhielt über diese Materie einen eigenen Briefwechsel mit dem Dänischen Hofkunstdrechsler, Herrn Sprengel, nach dessen Bemerkungen die Alten wahrscheinlich also verfahren haben:

Der Künstler, dem eine Statüe aus Elfenbein zu verfertigen aufgetragen war, verfertigte zuerst sein Modell aus Thon, dann machte er die Figur von Holz und diese wurde dann, wie unten weitläuftiger folgt, mit Elfenbein überkleidet.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich eine — auch ſehr groſse Figur aus elfenbeinernen Stücken zuſammen zu ſetzen, ohne die inwendige Hölung, welche man natürlich zur Erſparung des Elfenbeins immer laſſen würde, mit Holz oder ſonſt etwas auszufüllen, die Statüe würde aber dadurch weniger Veſtigkeit bekommen und leichter Schaden leiden. Beſſer iſt es daher, wenn ſie inwendig ausgefüllt iſt, und dieſe Ausfüllung heiſst: der Kern.

Dieſer wurde aus dem trockenſten und veſteſten Holz nach Verhältniſs ſeiner Figur und der Elfenbeinklötze gemacht. An dem Rumpfe des Körpers war er alſo am ſtärkſten und dickſten; und die Wendung des Kerns in Armen und Beinen beſtimmte der Künſtler aus der Stellung ſeiner Figur. Um dieſen Kern bauete er nun um und neben einander Klötzchen auf Klötzchen von Elfenbein, ſo lange bis er eine ſo groſse Maſſe erhielt, als ſeine Figur ſeyn ſollte.

Daſs der alte Künſtler ſeinen Kern aus Holz verfertigt habe, erhellt aus einer Stelle des Pauſanias. Pauſan. I. 40. p. 97. Zu Megara war ein Tempel des Jupiters. Die Bildſäule der Gottheit war noch nicht vollendet, weil die Megarenſer im Peloponneſiſchen Krieg zu ſehr herunter gekommen waren. Für den Künſtler ward Theokosmos, ein Megarenſer gehalten; Phidias ſoll ihm dabey geholfen haben. An dem Bild, ſagt Pauſanias, war das Geſicht aus Elfenbein und Gold, (dieſes iſt ſehr unbeſtimmt geſagt: wahrſcheinlich hatte das Bild ein Diadem, oder einen Kranz von Gold) das übrige aus Thon und Gyps. Hinter dem Tempel lagen unvollendete Stücke von demſelben von Holz. Dieſe hatte der Künſtler mit Elfenbein und Gold überziehen, und zur Ausarbeitung des Bildes mit anwenden wollen.

Die elfenbeinernen Klötze, welche bald groſs, bald klein ſind, je nachdem es die Elephantenzähne erlauben, haben fünf gleiche, genau nach dem Lineal eben gemachte Seiten, und eine ſchlieſst an den hölzernen Kern an, die andern fügen ſich wieder an andere Würfel. Dieſe ſehr natürliche Zuſammenſetzung erfordert blos eine fleiſsige und geſchickte Hand, damit die Fugen der Würfel ſo dicht auf einander paſſen, als wenn alles aus einem Stück beſtände. Der Leim oder die Kütte, womit alle Stückchen Elfenbein an einander geleimt werden, iſt ſo weiſs, wie das Elfenbein ſelbſt, und bekommt auch mit der Zeit ſeine Härte; er iſt aus Materien bereitet, die ſich im Waſſer nicht auflöſen laſſen.

Wenn die ganze Figur aus einem mit Elfenbein überzogenen Kern beſteht; fängt der Bildhauer an ſie zu bearbeiten. Er folgt ſeinem Modell und trägt die Merkpunkte auf den Elfenbeinklötzen auf, und nun gebraucht er die Meiſel und arbeitet ſein Bild damit aus dem Groben heraus. Dann geht er immer ſanfter zu Werke, und bedient ſich der Raspeln und Feilen, die ſchon ſeit den frühern Zeiten den Alten nicht unbekannt waren. Er bedient ſich derſelben, alle Unebenheiten glatt zu machen.

Iſt das Bild vollendet, ſo bewirkt er, nachdem er ihm die letzte Politur gegeben, den hohen Glanz deſſelben durch einen Firniſs von Baum- oder andern Oel.

Pauſan. V. II. ſagt, daſs der Jupiter zu Olymp von Zeit zu Zeit mit Oel beſtrichen werden muſste. Ein ſolches Oel beſchreibt Plin. Hiſt. Nat. XV. 7. Exiſtimatur et ebori, vindicando a carie, utile eſſe.

Eine auf dieſe Weiſe aus Gold und Elfenbein kunſtreich gearbeitete Coloſſalſtatüe muſs nach des Däniſchen

Künſtlers Ermeſſen etwas vortreffliches und mit nichts in der Welt zu vergleichendes geweſen ſeyn.

Noch eine Schwierigkeit gegen die Kunſtwerke aus Elfenbein findet man darin, daſs das Elfenbein nicht von einerley Farbe iſt. Allein man konnte es bleichen und aus einer groſsen Menge wählen.

Die Griechen hatten eine Menge Götterſtatüen aus Elfenbein. Auf unſere Zeiten iſt nichts davon gekommen. Unter den Ruinen hat ſich nichts gefunden, als kleine Utenſilia. Was ſich unter dem Schutt gefunden hat, calcinirt ſich nach und nach, wenn es an die Luft kommt. In den Herkulaniſchen Entdeckungen hat man bis jetzt keine andern elfenbeinernen Stücke gefunden, als Flöten, Agraffen, Amulete.

Bey Catwich, am Ausfluſs des Rheins, fand man an der Stelle des alten Brittenburgum einen ſchönen bärtigen Mannskopf mit einer Sternenkrone. S. Cannegieter de Brittenburgo p. 96. wo er in Kupfer abgebildet iſt.

In der königlichen Schatzkammer zu Koppenhagen iſt ein weiblicher Kopf aus Elfenbein von ungemeiner Schönheit. Dieſer würde das gröſste Stück ſeyn, was auf uns von den Arbeiten der Alten in Elfenbein gekommen iſt: allein Ramdohr hat entdeckt, daſs er ein Kunſtwerk aus der Schule des Michelangelo ſey.

Vom Elfenbein iſt eine ſchöne Abhandlung in den Verhanndelingen zu Fliesſingen. T. IX. 1782. Heyne de ebore antiquo diſſ. I. II. in Nov. Comment. Soc. Goetting. T. I. P. II. p. 96. Dieſe Abhandlungen ſind überſetzt in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften XV. Bd. I. u. II. St. Noch eine Erläuterung über die Kunſt in Elfenbein ſ. Heyne Samml. Antiquar. Aufſätze II. Th. (Leipz. 1779.) num. V. S. 149. ſq.

6) Stein.

a) Marmor. Die verschiedene Arten Marmor wurden nach ihren Erfindern, ihrer Farbe, Gehalt, auch nach dem Lande und den Gegenden, wo sie gefunden wurden, genannt. S. Ernesti Archaeol. p. 13.

Die Griechen hatten sehr schönen Marmor zu Statüen. Die vorzüglichsten waren der Penthelische, der im Attischen Gebiete gefunden wurde, und der Parische, aus der Insel Paros, der auch Lychnites genannt wurde, Plin. Hist. Nat. 36, IV. p. 725. führt mehrere Arten an.

Beyde Arten waren weiss. Doch bediente man sich auch der gefärbten Marmorarten. Aus schwarzem Marmor ist eine Isis im Capitol zu Rom, von Griechischer Arbeit, die in den Ruinen der Villa des Hadrians zu Tibur gefunden wurde. Auch die schönen Centauren im Mus. Capitolino sind von solchem Marmor.

Aus einer seltenen Art von verde antico ist im Pallast Justiniani eine Tiberiusbüste. Aus rosso antico ein berühmter Bacchus im Capitol.

Der gefärbten Marmorarten bediente man sich nicht gerne zu Menschenfiguren; gerne machte man aber davon Gebrauch bey den Thierfiguren. Im Museo Pio Clementino ist ein Löwe aus einem sehr seltenen Marmor Breccia Antica, welcher der Farbe des Löwen ähnlich ist. Vornämlich aber wurde bey bekleideten Statüen das Gewand von gefärbtem, das Nackte aber von weissem Marmor gemacht. Auf diese Art ist im Museo Pio-Clementino eine sehr schöne Ceres. Der Marmor des Kleids hat gelbe Streife, wie ein Zeug.

Die Römer arbeiteten wahrscheinlich zuerst in Travertino; ein Stein, der in der Gegend um Rom sehr häufig gefunden wird. — Dann bedienten sie sich des Griechischen Marmors.

Zu Vespasians Zeiten entdeckte man in Italien bey dem heutigen Genua die Lunensischen Marmorgruben. Der dasige Marmor übertraf an Weisse den Parischen und Penthelischen. Er ist heut zu Tage unter dem Namen Carrarischer Marmor bekannt. Plin. H. N. 36. p. 725.

Wann man anfieng aus Marmor Kunstwerke zu verfertigen, ist unbekannt. Zu Homers Zeiten scheint man noch nicht denselben zu Kunstwerken angewendet zu haben; wenigstens führt er keine an. In den ersten Zeiten machte man in Griechenland nicht die ganzen Statüen aus Marmor, sondern blos den Kopf, die Hände und Füsse. Diese Gewohnheit erhielt sich noch in den Zeiten des Phidias. So war die Statüe der Pallas dieses Künstlers zu Platäa. Pausan. VIII. p. 665. Man nannte diese Statüen ακρολιδοι.

b) Alabaster. Die Hetrurier arbeiteten häufig darin. Der beliebteste war der Indische. Häufig wurde er auch in Syrien und Cappadocien gefunden; man hielt den letztern für den schlechtesten. In der Villa Albani ist eine grosse Statüe im Egyptischen Stil aus weissem Alabaster. Plin. H. N. 36. p. 734.

Der gefärbte oder geblümte, alabastro fiorito, worunter derjenige am meisten geschätzt wurde, dessen Farbe der Honigfarbe nahe kam, wurde zu Gewändern, Vasen und Säulen gebraucht.

Plin. l. c. Probantur quam maxime mellei coloris, in vertices maculosi, atque non translucidi.

c) Basalt. Ob der Basalt ein Gestein sey, oder ein vulkanisches Product, darüber streiten die Naturforscher noch.

Das Wort Basalt leitet J. R. Forster in onomatologia nova systematis oryctognosiae vom Egyptischen ΒΑCΑΛΤΟΙ sectus lapis particionibus her. Plins Meinung, dass dieses Fossil seinen Namen vom Eisen habe, lasse sich mit dem, was uns von der Egyptischen Sprache übrig ist, nicht reimen, denn da heisse Eisen ΒΙΝΙΠΙ.

Die Griechen und Egypter bearbeiteten diesen harten Stein mit vieler Kunst. Die Werke darin sind sehr selten. Cardinal Borgia besitzt einen Egyptischen Rumpf mit Hieroglyphen aus dieser Materie.

d) Granit, Pyrites. Darin arbeiteten fast einzig die Egypter. Ihre Statüen, Obeliske sind alle aus Granit.

Es giebt zweyerley Arten von Granit; einer fällt ins Rothe, der andre ins Blaue. Man findet vorzüglich in Egypten diesen Stein; daher bearbeiteten denselben die Egypter sehr häufig. Aber auch in Europa hat man ihn. Die Römer hatten ihn auf der Insel Elba. Verschiedene (Scaliger in Scaligerianis, la Motraye in Voyage T. II. p. 224. de la Faye in Mem. pour servir de suite aux recherches etc. Par. 1778.) halten den Granit für ein Artefactum.

e) Porphyr. Von diesem giebt es zwey Sorten, den rothen, der nach des Plinius Zeugniss Pyropoecilon genennt wurde, und einen grünlichten, mit goldenen Punkten, den Plin lapidem Thebaicum nennt. Plin. H. N. 36, s. 13.

Er ist der härteste unter allen Steinen, und kaum ist der härteste Stahl im Stande ihm etwas abzugewinnen. Wir haben noch viele Meisterstücke, sowohl Statüen, als Vasen aus diesem Stein.

f) Die Egypter hatten auch einen weichen, theils weissen, theils dunkelgrünen Kalchstein, der sehr leicht zu bearbeiten war, woraus sie viele Basreliefs machten.

Von den Steinen handelt Plin in Hist. Nat. L. 36. vom IX. Abschnitt an. Er ist der Hauptschriftsteller. Herodot führt aber einige Marmorarten an, welche Plinius nicht nennt.

Agricola de fossilium natura. Cap. VII. Auf diesen haben alle folgende gebaut.

Cariophylus de antiquis marmoribus. Utrecht 1743. in 4.

Joan. de S. Laurent. über die Steine der Alten.

Dissertat. dell'Acad. di Cortona. V.

Volkmann Italien 2. p. 567.

Winkelm. T. I. p. 83. T. II. p. 7.

7) Glas. Die Erfindung des Glases ist uralt. Plin. XXXVI, c. 26. Die Alten verfertigten aus Glas nicht allein viel Hausgeräthe, sondern auch grosse Vasen, welche zu Todenurnen oder grossen Getränkbechern bestimmt waren. Diese wurden mit erhabener Arbeit, oder mit Gravüren geziert. Plin. l. c. sagt: (vitrum) torno teritur et argenti modo caelatur. Einen solchen künstlichen Becher beschreibt Achill. Tatius II. p. 170. f. Ein Trinkbecher aus dem Mus. Trivulziano ist bey Winkelm. Storia delle arti. T. I. p. 31. Bey Martial kommen Toreumata vitri vor; es waren gläserne Vasen en Relief gearbeitet, Ep. XIV. 94.

Hier muſs ich auch des lapidis Obſidiani gedenken. Ein gewiſſer Obſidius fand in Aethiopien einen Stein, nigerrimi coloris, aliquando et translucidi, craſſiore viſu atque in ſpeculis parietum pro imagine umbras reddente. Man nannte ihn Obſidianus von ſeinem Erfinder. Es wurden Gemmen, aber auch Büſten daraus verfertiget. Nach Plin. XXXVI. p. 759. ed. Hard. exiſtirten zu ſeiner Zeit Bildniſſe des Kaiſers Auguſts und andere Kunſtwerke aus lap. Obſ. verfertiget. Wahrſcheinlich war es eine Art Bergkryſtall.

Man machte aus Glas Paſten, welche dem lapidi Obſ. ähnlich waren. Plin. l. c.

8) Murrhinum. Eine Materie, welche vorzüglich zu künſtlichen Vaſen gebraucht und ungemein geſchätzt wurde.

Die Hauptſtellen hievon ſind Plin. XXXIII. 2. XXXVII. 7. 8. — Man hat viel darüber geſtritten, was Murrhinum geweſen ſey.

Chriſt. de Murrhinis veterum Lipſ. 1743. 4. ſcheint es für Dendrachat zu halten.

Mariette traité des pierres gravées T. I. p. 218. will, es ſey Chineſiſches Porzellain geweſen.

Le Blond in Diſſ. ſur les Vaſes Murrhins hält es für Sardonix.

Prinz Biscari in Ragionamento de' Vaſi Murrhini. Catan. 1781. 4. glaubt, es ſey ſehr feiner Thon geweſen.

v. Veltheim in einer kleinen Abhandlung über die Vaſa Murrhina glaubt, es ſey Chineſiſcher Speckſtein geweſen. Der Charakter dieſes Steins kommt mit den Merkmalen, die Plin von dem Murrhinum angibt, ſehr genau überein.

9) Metall. Die Erfindung der Metalle war ſchon in den ältesten Zeiten geſchehen, und muſste den Alten wenig Nachforſchen gekoſtet haben. Es war nicht nöthig, daſs ſie tiefe Schachten gruben; viele Umſtände konnten ihnen die edlern Metalle ohne Mühe in die Hände liefern. Man bemerkt in vielen Ländern, daſs, nach ſtarken Regengüſſen, man in Bächen Gold findet. Die Alten kannten eine Menge Flüſſe, welche Gold, Silber, Kupfer und Zinn mit ſich führen.

Metallminen konnten ebenfalls bald entdeckt werden. In manchen Ländern liegt das Metall gleich unter dem Raſen, oft ſchon auf der Oberfläche der Erde; dieſe konnte man leicht bey der Bearbeitung des Feldes finden. Manchmal konnte ein anderer Zufall zur Entdeckung der Minen Anlaſs geben. Der Blitz konnte ein Stück von einem Felſen abſchlagen und den Glanz der Metalle ſichtbar gemacht haben. Juſtin. XLIV. 3. Durch einen ſolchen Zufall wurde im vorigen Jahrhundert in Peru eine Goldmine entdeckt. Voyage au Perou par D. Ant. d'Ulloa. T. I. 532,

Wollte man in der Folge Minen aufſuchen, ſo konnte man durch Vergleichung mit der Beſchaffenheit des Erdreichs, wo man zuerſt Metalle gefunden hatte, leicht die Orte entdecken, wo Metalle verborgen waren. Die Natur gibt viele Anzeigen, woraus man auf das Daſeyn einer Mine ſchlieſsen kann. — Das Beſchauen einer einzigen Mine konnte zur Auffindung aller andern leiten. S. Goguet de l'origine etc. T. I. c. 4. ib. cit. auctores.

Das Metall konnte nicht eher gebraucht werden, als man die Kunſt erfunden hatte, daſſelbe zu ſchmelzen. Hierauf konnte wieder ein Zufall geleitet haben. Z. B.

ein Vulkan. Die Ausflüsse aus demselben mögen vielleicht auf die Kunst, die Metalle durchs Feuer zu bearbeiten, geleitet haben. Diese Muthmassung ist ziemlich wahrscheinlich, da nach den Mythen und der Geschichte diejenigen, welchen das Alterthum die Erfindung der Metallurgie beylegt, für Einwohner der Länder gehalten werden, worin die Vulkane angetroffen werden. Diod. Sic. V. c. 7. p. 335, 36.

Die alten Schriftsteller schreiben diese Entdeckung fast durchgehends der Entzündung solcher Wälder zu, welche auf einem metallreichen Boden standen. Lucret. V. 12. und 41. f. Marm. Oxon. ep. 35. Senec. ep. 90. Clem. Alex. Strom. I. p. 401. Aristotel. de Mirabil. auscult. p. 1157. Diod. V. 35. Strab. III. p. 217, 18. (ed. Almelov.) VI. 233. Andere Zufälle, welche die Erfindung der Schmelzung der Metalle können veranlaßt haben S. bey Goguet. l. c.

a) Gold. Das Gold ist vielleicht dasjenige Metall, das am ersten zu Kunstwerken gebraucht wurde. Man findet es reiner als die andern Metalle und es ist leichter zu bearbeiten.

Von Gold wurden ganze Statüen gemacht; gewöhnlich war die Bekleidung der elfenbeinernen Statüen aus dieser Materie, z. B. der Jupiter zu Olymp, die Minerva zu Athen.

Im Orient wurde schon in den ältesten Zeiten in Gold gearbeitet. II. Mos. 32. V. Mos. 31.

b) Silber. Pompejus führte in seinem Triumph die silberne Statüe des Pharnaces auf. — Clypei Votivi mit Reliefen. Plin. XXXIII. 619.

c) Bronze. Darinn wurde von den meisten Völkern, welche Bildnerey ausübten, sehr viel gearbeitet.

Das beste Erz zu Bronze holten die Griechen aus der Insel Delos und Argina. Das beliebteste aber wurde hierauf das Corinthische. Die gewöhnliche Fabel von der Entstehung desselben widerlegt schon Plinius. Wahrscheinlich war es eine aus Gold und Silber componirte Bronze. Plinius L. 34. p. 640. führt viererley Arten von Corinthischen Erz an: Eius tria genera, sagt er, candidum, argenteo nitore quam proxime accedens, in quo illa mixtura praevaluit: alterum, in quo auri fulva natura, tertium, in quo aequalis omnium temperies fuit. Praeter haec est, cuius ratio reddi non potest; quamquam hominis manu facta dederit fortuna temperamentum simulacro signisque, illud suo colore pretiosum ad iecinoris imaginem vergens, quod ideo Hepatizon appellant. —

Die gewöhnlichste Temperatur der Bronze bey den Alten war $12\frac{1}{2}$ Pfd. Zinn auf 100 Pfd. Kupfer. Die Neuern nehmen 12 Pfd. Zinn. Um gutes Erz zu bekommen, wird Zinn — um geringeres zu verfertigen, Bley genommen.

Das älteste Werk aus Bronze, das Pausanias kannte, war ein Jupiter Hypatos zu Sparta. Er war aus getriebenen Erzblech zusammengesetzt, ein Werk eines gewissen Learchus. Pausan. III, 17. p. 251. VIII, 14. p. 628.

Die älteste Art, die Metalle zu bearbeiten, war mit dem Hammer. Vulkan hämmert seine belebten Figuren und den Schild des Achilles. Dann nach vielen

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

Vorkehrungen wurde die Kunst zu giessen erfunden.
Den ersten Guss in Erz legen die Griechen dem Rhöcus und Theodor aus Samos bey, welche Pausanias in die Zeiten des Crösus und Cyrus setzt.

Man goss zuerst die einzelnen Theile der Bilder, und fügte sie mit einer Art Klammern, welche die Italiäner wegen ihrer Gestalt () Schwalbenschwänze nennen, zusammen. Pausan. III. 257. So bestehen die berühmten Pferde zu Venedig aus zwey Stücken. Endlich lernte man ganze Figuren giessen.

Wie die Alten beym Guss verfuhren, ist unbekannt. Die Kunst verlor sich nach und nach, und erst im 16ten Jahrhundert fingen die Italiäner wieder an grosse Bronzen zu giessen. Die erste grosse Statüe, welche in Italien gegossen wurde, ist Pabst Paul III. von Guglielmo della Porta.

Zu Paris wurde 1699 der erste grosse Guss gemacht; die 21 Schuh hohe Statua equestris Ludwig XIV. Das Modell wurde für ein Wunder angesehen, und die Franzosen waren so stolz auf dieses Kunstwerk, dass sie behaupteten, die Alten hätten so etwas nicht machen können.

Noch grösserer Lermen war beym Guss der Statua equestris Ludwig XV. den die Stadt Paris durch Bouchardon besorgen liess. Den Guss vollzog Gor *). Auch dieses mal war man in grosser Verlegenheit,

*) Nachrichten und Abbildungen von diesem Guss und den Verrichtungen dabey findet man in Fuesli's Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, nebst ihren Bildnissen. 4 Bde. 8. 1769—74. Art. Keller.

weil kein Künſtler wuſste, wie man beym vorigen Guſs verfahren hatte. Ein gewiſſer Mr. Beauprand hatte eine Beſchreibung deſſelben hinterlaſſen; dieſe fand man zu gutem Glück, und lieſs dieſelbe 1743 zu Paris drucken. Lange nachher lieſs die Stadt Paris das ganze Werk durch Mariette beſchreiben. Seine Schrift kam ſchon 1768 in fol. heraus, wurde aber erſt 1772 ausgegeben.

Auſſer Frankreich ſind die neueſten groſsen Arbeiten in Bronze

1) Friedrich Wilhelm zu Berlin. Das Modell iſt von Schlüter, der Guſs von Jacobi.

2) Friedrich V. zu Koppenhagen, in einer ſehr ruhigen Stellung. Sally war der Künſtler, der 1767 das Modell machte und Gor verfertigte den Guſs.

3) Der berühmte Guſs von Falconet; Peters des Groſsen Statüe zu Petersburg. Der erſte Guſs geſchah im Auguſt 1775, und lief unglücklich ab. Der Kaiſer und das Pferd kamen ohne Kopf hervor. Man arbeitete aufs Neue, goſs 1777 wieder; nun gelang der Guſs und wurde 1782 aufgeſtellt.

Ich will nun auch kürzlich das Verfahren beym Modellieren und Gieſsen beſchreiben. Der Künſtler macht ſeinen Kern aus den trockenſten Materien, aus Erde, Haaren, Miſt, Ziegelmehl. Denn überzieht er denſelben mit Wachs, welches auf das feinſte zu der Figur gebildet wird, welche der Künſtler vorſtellen will.

Ferner wurden noch zwey andere Ritter-Statüen von Ludwig XV. in Frankreich gemacht und mit gutem Erfolg in Bronze gegoſſen. Nemlich zu Rennes 1754 von Gor; wozu le Moine das Modell machte; — und zu Rheims 1763 von Pigalle.

Diese wächserne Figur bestreicht er mit der Moule, welche aus dem feinsten Thon und Asche gemacht wird und denjenigen Körper bildet, den man den Model nennt. Zuerst trägt er diese ganz fein auf, damit die feinsten Theile der Figur damit bedeckt werden; harnach immer dichter. In dieser Moule werden Oeffnungen gelassen. Wenn sie bis zu einer ansehnlichen und hinreichenden Dicke aufgetragen ist; dann werden starke Lagen von Thonerde, Ziegelsteinen etc. darüber gelegt und endlich das Ganze mit eisernen Schienen umgeben, damit alles vest zusammenhalte und durch keine Gewalt zersprengt werde. Alsdann wird die Masse von Aussen mit Ziegelsteinen belegt und über das Feuer gesetzt. Das Wachs schmilzt und lauft durch die Öffnungen heraus. Dazu gehört eine sehr lange Zeit. Ist alles vollkommen abgelassen und gehärtet, dann gehts zum Guss. Der Schmelzofen ist neben dem Model erbauet, steht aber höher, als derselbe; von jenem sind Canäle nach der Figur geleitet. Wenn nun das Metall geschmolzen ist und der Guss geschehen soll, wird die Thüre des Ofens aufgestossen, und das flüssige Metall läuft durch die Canäle in die Form. (Moule, Model.) Beym Guss kommt es hauptsächlich darauf an, dass man den rechten Augenblick der höchsten Flüssigkeit des Metalls treffe. Ist der Guss geschehen, so gehören erst noch viele Tage dazu, bis er abgekühlt ist. Wenn er erkaltet ist, so werden die Ziegel und Schienen abgenommen, und die Figur steht da, aber nur noch sehr rauh. Wo Canäle waren, haben sich Zapfen angesetzt, hin und wieder sind Blasen und Vertiefungen. Nun wird er geglättet mit Branntewein, Bimsstein, Meiseln und Feilen.

Sallys Statüe hatte 3000 Vertiefungen und erforderte bis zu ihrer Vollendung 5 Jahre.

d) Eisen. Die Erfindung des Gebrauchs des Eisens ist die jüngste. Das Eisen wird nicht gediegen gefunden, wie man oft andere Metalle findet, und seine Bearbeitung erfordert viel Mühe.

Statüen aus einer Composition von Eisen und Erz und aus Eisen zu giessen verstanden die Alten auch. Plin. 34, 40. nennt den Aristonidos, Alcon als Meister in dieser Kunst. Glaucus erfand die Kunst in Eisen zu giessen. Herodot. I. 25. Paus. Phoc. 331. Zu Delphos waren Weihgeschenke von ihm. v. Schol. ad Platon. Phaedr. — In unsern Zeiten ist die Kunst in Eisen zu giessen sehr weit gebracht worden.

Antiquarischer Theil der Bildhauerkunst.

Dieser beschäfftiget sich mit der Terminologie, in Ansehung der Grösse, des Rituale und der Schrift der Statüen.

I) Grösse.

Diese ist sehr verschieden. Man hat Statüen in Lebensgrösse, solche, die unter derselben sind, und solche, die sie übersteigen. Die letztern, wenn sie die natürliche Grösse sehr weit überschreiten, heissen Kolossen. In dieser Form wurden die Götterbilder gemacht. Zur Idee, die Bilder der Götter in ungeheurer Grösse vorzustellen, gab wahrscheinlich die alte Dichtersprache Gelegenheit, welche den Körpern der Götter eine ungeheure Grösse gab. Der Mars des Homers, der von der Pallas mit einem ungeheuern Stein zu Boden geschleudert wurde,

Επτα δ' επεχε πελεθρα

bedeckte sieben Hufen. Il. Φ, v. 385.

Poſeidaon überſchreitet mit drey Schritten den Ida, und mit dem vierten gelangt er an den Ort, wohin er ſich begeben wollte. H. N. 20.

Αντικα δ᾽ εξ ορεοσ κατεβησατο παιπαλεωτοσ
Κραιπνα ποσι προβιβας. Τρεμε δ᾽ ορεα μακρα και υλη
Ποσιν υπ᾽ αθανατοισι Ποσειδαωνος ιοντος.
Τρις μεν ορεξατ᾽ ιων, το δε τετρατον, ικετο τεκμωρ
Αιγας — — —

Pallas hat einen Helm, unter welchem ſich ſo viel Streiter verbergen können, als hundert Städte ins Feld zu ſtellen vermögen. Il. E. v. 744.

Κυκεην εκατον πολεων πρυλεεσσ᾽ αραρυιαν.

Die Alten hatten ſehr viele Koloſſen, manche von unglaublicher Gröſse.

Der Olympiſche Jupiter war wahrſcheinlich 60 Schuh hoch.

Der Apoll zu Delphos hatte 35 Ellen in der Höhe.

Der Jupiter des Lyſipps zu Tarent 60 Schuh; andere ſagen 40 Ellen.

Der Koloſs der Sonne, den Nero errichten lieſs, 90 Schuh.

Der gröſste war der Koloſs zu Rhodus des Gares, eines Schülers des Lyſipps, er maſs 105 Schuhe. Plin. H. N. 34. ſect. 18.

Von ungeheuern Koloſſen haben ſich in Egypten noch einige erhalten — der berühmte Koloſs des Memnons. Pocokes travels. T. II. Shaw travels Tab. XVII. XXXVI. XXXVII.

Zu Rom im Hof des Capitols ſind einige Bruchſtücke von Koloſſen: Ein koloſſaliſcher Kopf des Caracalla, 8 Schuh hoch von Bronze; — ein marmorner Kopf des Do-

mitians, 7 Schuh hoch, zwey ungeheure Füſse aus Marmor, eine ungeheure Hand aus Bronze.

Auch Thiere wurden in Koloſſalgröſse gemacht. Der Sphinx in Egypten — die Löwen am Eingang des Arſenals zu Venedig ſind die gröſsten, die auf uns gekommen ſind.

Die Bildnerwerke ſind ferner entweder einzelne Statüen, oder Gruppen. (συμπληγμα)

II) In Anſehung des Rituale oder der verſchiedenen Gattungen ſind ſie

1) Statüen zu Fuſs, (pedeſtres)

2) zu Pferd, (equeſtres, bey Plin. celeres.)

3) auf Wägen. (bigae, quadrigae)

Zuerſt wurden die Götter alſo abgebildet: jede Gottheit hatte bey den Alten ihren Wagen und ihre Pferde.

Wir haben keine groſsen Werke dieſer Art, nur auf Reliefen, Gemmen und Münzen finden wir Deorum imagines in quadrigis et bigis.

Unter den Römern wurden quadrigae auf die Triumphbogen der Kaiſer geſtellt.

Die Idee, den alten Göttern Wagen beyzulegen, war von den alten Helden hergenommen, welche in der Schlacht auf Wagen fuhren. S. Heyne ad Virgil. Aen. I. 16. — Denn Wagen und Pferde waren das Symbol der Schnelligkeit.

4) Statuae iconicae — Portraitſtatüen (imagines, ſimulacra) waren Zeichen einer auſſerordentlichen Achtung. Nur derjenige, welcher in den Olympiſchen Spielen dreymal geſiegt hatte, erhielt zu Olympia eine ſtatuam iconicam. Plin. 34. 9. Die erſten Statuae iconicae ſollen zu Athen dem Harmodius und Ariſtogiton, den

den Mördern der Söhne des Pififtratus gefetzt worden feyn. Statua iconica war publica, oder privata. Die letztere konnte fich jeder fetzen laffen; die erftere aber wurde verdienten Männern auctoritate et decreto fenatus gewidmet.

5) Sind die Statüen entweder nackt oder bekleidet. Unter den Götterftatüen find in der fchönen Kunft, Jupiter, Äsculap, Pluto, Juno, Pallas, Ceres und Vefta allemal bekleidet, Apollo, Merkur, Eros niemals; Venus felten.

Die Römifchen Portraitftatüen aus den älteften Zeiten find faft immer bekleidet, die Griechifchen niemals: graeca res eft, nihil velare. Plin. 34. 4. Zu Ciceros Zeiten fcheint in Rom die Mode der Griechen, unbekleidete Statüen zu machen, zuerft aufgekommen zu feyn; denn er macht dem Verres den Vorwurf, dafs er fich nackt habe abbilden laffen. Act. Verrin. II. 64. Zu den Zeiten der Kaifer aber fahe man es als heroifch an, fich unbekleidet abbilden zu laffen. So ift die Statüe des Agrippa zu Venedig.

In Anfehung der Kleidung hat man viele gelehrte Namen, als Statua palliata, togata, paludata, athletica.

Bey den Griechen und Egyptern vergoldete man die hölzernen Kunftwerke gewöhnlich. Herodot. II. Zwey folche vergoldete Egyptifche Statüen find in des Gori Mufeum Etr. T. I. p. 51. Die Statüen von Marmor wurden auch vergoldet: vorzüglich gerne vergoldete man die Haare. Solche vergoldete Haare hatte die Mediceifche Venus. Die Statüen von Bronze wurden meiftentheils vergoldet. Spuren von Ver-

goldung findet man an den Pferden über der Markuskirche zu Venedig, an dem Pferd des Mark Aurels, etc. Oft setzte man den Bildsäulen Augen von Edelsteinen ein. In der Villa Albani ist ein antiker Faunenkopf aus Bronze mit Augen von Rubin. Manchmal wurden die Augen versilbert oder ganz silberne eingesetzt. S. Winkelm. T. II. p. 30.

Die Marmorstatüen wurden auch bemahlt. So ist eine uralte Diana-Statüe, die 1760 im Herkulan entdeckt wurde. Sie hat blonde Haare, ein weisses Unterkleid und Oberkleid. Um den untern Saum sind drey schmale Streifen, der eine von Goldfarbe, die zwey andern mit weissen Blumen und Festons auf Scharlachgrund. Virgil. Eclog. V. 31. 32. ibique Heyne. Martial Epigr. Winkelm. T. I. p. 23.

6) Mit, oder ohne Bart.

Unter den Götterstatüen haben in der Griechischen Kunst Jupiter und seine Brüder, , und Äsculap und Ocean allein den Bart, alle übrigen sind ohne Bart. Die Etrusker und auch die ältern Griechen bildeten auch den Merkur, Apollo etc. als bärtige Männer.

Bey Portraitstatüen haben blos die Philosophen den Bart; die übrigen Griechen trugen keine Bärte. Bey den Römern waren die Bärte bis a. u. c. 454. Mode. Varro de re rustica II. c. II. In diesem Jahr kam der erste Barbier aus Sicilien; und erst von Scipio Africanus dem Grossen wird bemerkt, er habe sich alle Tage den Kopf und Bart scheren lassen. Nun ward es allgemeiner Gebrauch, der mit dem Jahr anging, in welchem man die toga virilis anzog.

Nachher waren verſchiedene Moden; man lieſs einige Spuren vom Bart ſtehen, man ſchor ihn ganz ab.

Adrian war der erſte, der ſich den Bart wieder wachſen lieſs.

Bärtige Statuae togatae ſind alſo nicht älter, als Adrian. Spitz- und Knebelbärte ſind neuere Ergänzungen.

III) Statüen mit Schrift heiſſen Statuae literatae.

Die Schriften befinden ſich meiſt entweder an der Baſis, oder am Gewand, oder an den Schenkeln. Die Schrift drückt manchmal das Subject, manchmal den Künſtler aus. Die Mode Schriften auf den Statüen ſelbſt anzubringen, war nicht allein in den älteſten Zeiten der Kunſt gewöhnlich, ſondern auch in den Zeiten der ſchönen Kunſt. Von den ſpätern Zeiten ſ. Brunk Analecta T. I. p. 139. n. LXVIII. Phidias ſchnitte ſeinen Namen in einen Daumen des Jupiters. Bey den Hetruskern war es ſehr gewöhnlich. Oft ſind dieſe Schriften Betrug, wie bey der Venus von Medicis.

Bücher über den antiquariſchen Theil der Kunſt ſind:

Bulenger, de pictura, plaſtica, ſtatuaria. Lond. 1627.

Fegretius, de ſtatuis roman. Holm. 1656.

Comte Guasco, Eſſai hiſtor. de l'uſage des ſtatues chez les anciens. Brux. 1768.

Drittes Capitel.

Aelteſte orientaliſche Völker, bey denen die bildenden Künſte eingeführt waren.

Die älteſten Völker, bey denen man Spuren von bildenden Künſten findet, waren die Aſiatiſchen Völker, welche in den am Kaukaſus ſüdöſtlich und ſüdweſtlich liegenden

Ländern wohnten: ferner Indien, Babylon, Aſſyrien, Phönicien, Egypten. Dieſe Länder wurden am erſten cultivirt und zu ordentlichen Staaten eingerichtet. Das Babyloniſche Reich entſtand ſchon im Jahr der Welt 1900. Um eben dieſe Zeit wurde vielleicht auch der Aſſyriſche Staat errichtet; und die Gründung des Phöniciſchen und Egyptiſchen Staates fällt vielleicht in keine ſpätere Epoche.

Eſſai hiſtorique ſur l'ancien état des Arts, des Manufactures et des Connoiſſances chymiques de l'Aſie, traduit de l'Anglois de M. Delaval, dans les Mélanges de Litterature étrangére. Par. 1785. T. II. n. 3.

Le Monde Primitif analyſé et comparé avec le monde moderne par M. Court de Gébelin. Par. 1773. ſeqq.

Alle dieſe Völker hatten ſchon in den älteſten Zeiten Künſte: ſie können alſo als die älteſten Erfinder derſelben angeſehen werden. Wie hoch aber die Erfindung der Künſte bey jedem derſelben hinauf zu ſetzen ſey, iſt unbekannt; die weſtlichen Völker, deren Nachrichten von ihnen auf uns gekommen ſind, lebten zu ſpät; mit manchem wurden ſie auch erſt in den ſpätern Jahrhunderten bekannt. Von dieſen können wir alſo für die Erfindung und das Alter der Künſte unter den Orientalern wenig lernen. Daſs aber die Künſte unter dieſen Völkern ſchon in den älteſten Zeiten bekannt waren, iſt gewiſs.

Die Indianer ſind wahrſcheinlich das älteſte Volk in der Welt; von uralten Kunſtwerken derſelben trifft man hin und wieder Spuren an. Vorzüglich beweiſt die groſse Pagode auf der Inſel Elephanta, und die darin angebrachten Kunſtwerke, daſs die Indianer ſchon in den alten Zeiten bildende Künſte gehabt haben. Niebuhr Reiſebeſchr. T. II. p. 32. ſeqq.

Reliefe findet man auch bey Niebuhr T. II. Über alte Indianische Cultur und Kunst sind schöne Bemerkungen in Historical disquisitions concerning the Knowledge the ancients had of India, by W. Robertson. Lond. 1791. 4. Fr. Paullini Systema Brahmanicum etc. Rom. 1791. p. 251. seqq.

Bey den Babyloniern und Assyriern findet man bildende Künste schon in den frühesten Zeiten. Die alte, fabelhafte Geschichte von einer Assyrisch - Babylonischen Königin Semiramis, welche im 18ten Iahrhundert vor Christi Geburt gelebt haben soll, nennt eine Menge von Kunstwerken, welche dieselbe verfertigen liefs. Diodor von Sicilien führt an L. II. c. 8. 9. es habe diese Königin in ihrem Pallast auf Ziegelstein Thiere von allerley Art in halb erhabener Arbeit bilden lassen; auf diese Figuren habe man dann Farben aufgetragen, dafs sie zu leben schienen. Diese Thiere hatten eine Gröfse von 4 Armslängen. In der Mitte sah man die Königin einen Löwen erlegen. An einem andern Ort waren die Bildsäulen des Belus, des Ninus, der Semiramis und ihrer vornehmsten Staatsbedienten von Erz.

Ferner erzählt Diodor l. c. dafs diese Königin auf der Zinne eines, von ihr mitten in Babylon erbauten Tempels, drey Statüen von gediegenen Gold habe setzen lassen, den Iupiter, die Iuno und die Rhea. Iupiter war in der Stellung eines Gehenden, und 40 Fufs hoch. Rhea safs auf einem goldenen Wagen, hatte zu ihren Füssen zwey Löwen, und neben sich zwey ungeheure Drachen von Silber. Iuno stand, hielt mit der Rechten eine Schlange an den Kopf und in der Linken einen mit edlen Steinen besetzten Scepter.

Noch ungeheurer waren die Werke, welche Semiramis auf dem Berge Bagiſtan ſoll haben verfertigen laſſen. Diodor l. II. c. 13. erzählt nach dem Kteſias, daſs eine Seite dieſes Berges 17 Stadien in ſenkrechter Höhe gehabt habe; daſs Semiramis dieſe habe ebnen und ihr Bildniſs mit 100 Mann Leibwache darein hauen laſſen. Auſſer dieſen Werken der bildenden Kunſt wird dieſer Königin noch die Aufführung der prächtigſten Gebäude zugeſchrieben. Diod. l. c. Strabo XVI. p. 1071.

Daſs an dem ganzen Bericht von den Kunſtwerken, die der Semiramis zugeſchrieben werden, ſo wie an ihrer ganzen Geſchichte viel fabelhaftes ſeyn mag, iſt ſehr wahrſcheinlich: Man ſieht daraus aber doch, daſs man in Aſſyrien und Babylon Sagen hatte welche die Einführung der bildenden Künſte in das höchſte Alterthum dieſes Staates ſetzen. Gewiſs iſt es, daſs die Baukunſt von dieſem Volke ſchon in den älteſten Zeiten ſehr cultivirt worden iſt. Die älteſten Orientaliſchen Sagen ſetzen das erſte groſse Gebäude, wovon man in der Geſchichte Nachricht findet, in dieſe Gegend, den ſogenannten Babyloniſchen Thurm. I. Moſ. XI. und von den groſsen Gebäuden in der Stadt Babylon reden auch die Profan-Schriftſteller. Herodot. I. 178. Diod. Sic. II. 63. Strab. XVI. 1072. In den Städten Ninive, Ekbatana und Baktra waren ebenfalls wichtige Gebäude.

Von alter Aſſyriſcher Kunſt fand man in den neuern Zeiten Überreſte. Herr Anquetil berichtet in Mem. de l'Ac. des Inſcr. T. XXVII. p. 159. ein Reiſender, Pere St Albert habe auf der Straſse von Bagdad nach Ekbatana folgendes angetroffen. Er ſah einen Felſen, vor dem ein Canal gezogen war; in dem Felſen waren 3 groſse Niſchen

mit 30 Fuſs hohen Figuren eingehauen, welche einen König, eine Königin und einen Officier vorſtellten. Otter hat dieſen Felſen auch geſehen. S. Voyage T. I. 184. Dieſe Figuren hält man für einen Theil jenes Werks der Semiramis, wovon Diodor ſpricht.

Giuliano di monte calabro will am Euphrat die Ruinen des Belustempels geſehen haben, es iſt aber Betrug.

Die Phönicier müſſen auch in den älteſten Zeiten ſchon bildende Künſte gehabt haben. Ihr Staat war der älteſte handelnde Staat am mittelländiſchen Meer, und ihnen dankte das Alterthum eine Menge der wichtigſten Erfindungen. Daſs ſie die Buchſtabenſchrift, nach einer faſt gemeinen Meinung des Alterthums erfunden haben, beweiſt, daſs ſie nicht ohne Kenntniſs der Zeichnungskunſt geweſen ſind. Ihre Kunſtarbeiten ſind alle verloren, bis auf einige Münzen.

Zur Zeit des Salomons findet man Phöniciſche Baumeiſter beym Tempelbau zu Jeruſalem.

Die künſtlichen Arbeiten der Sidonier kennt ſchon Homer. Il. Ψ, 744. Z, 289. Od. O, 155.

Von Jüdiſcher Kunſt hat man auch nichts mehr, als einige Münzen aus den Zeiten der Maccabäer.

Daſs die Einwohner des glücklichen Arabiens bildende Künſte hatten, erhellet aus Agatharchides bey Diod. p. 180. S. Heeren l. c. p. 294. ſeqq.

Die Perſer haben ſchon in den Zeiten ihrer erſten Könige bildende Künſte gehabt; dieſes beweiſen noch viele Überreſte. Ich rede hier nicht von den prächtigen Ruinen von Palmyra, denn dieſe ſind Überreſte der Griechiſchen Kunſt. Die Ruinen von Perſepolis hingegen, ſind Werke, von Perſiſchen Künſtlern verfertigt und im Perſi-

ſchen Geſchmack gearbeitet. Sie ſind das gröſste Denkmal von dem Kunſtfleiſs und der Überwindung der Schwierigkeiten in der mechaniſchen Bearbeitung der Materialien.

S. von dieſen Ruinen: Voyage du Chardin T. II. p. 140. Voyage par M. le Bruyn T. I. p. 207. Niebuhrs Reiſebeſchr. II. p. 121. ſequ. Perſepolis illuſtrata. Lond. 1731. fol. mit 6 Kupfertafeln. Caylus in Mem. de l'acad. des Inſcr. T. XXIX.

Die Ruinen von Perſepolis ſind Überreſte eines ungeheuern Gebäudes. Wir wiſſen weder die Zeit, wann es erbauet, noch wann es zerſtört wurde, noch zu welchem Gebrauch es diente. Die gemeine Meinung iſt: es wären dieſe Ruinen Überreſte von dem Pallaſt, den Alexander M. anzünden lieſs. Allein man ſieht daran keine Spur vom Feuer; auch iſt es ſo feſt, daſs die Zerſtörung desſelben kein Werk weniger Stunden ſeyn konnte. Wurde es vielleicht durch ein Erdbeben zerſtört, oder durch die Religionswuth der Chriſten oder Muhamedaner? Niebuhr hält dieſes Gebäude für einen groſsen Tempel; allein die Perſer hatten keine Tempel.

Eine Meile von dieſen Ruinen ſind an einem Berg die Gärten der alten Perſiſchen Könige; dabey ſind in halberhabener Arbeit die Thaten des Ruſtans, des Herkules der Perſer. Niebuhr. T. II. 155. tab. 33.

Andere Überbleibſel von Perſiſcher Kunſt ſind Gemmen, Amulete, Bronze-Platten. Ferner gibt es edle Steine, die man für Perſiſch hält, an denen man aber bald merkt, daſs ſie nicht Perſiſch ſind.

Aus den Zeiten der Römer hat man verſchiedene Monumente von Griechiſcher Kunſt, welche ſich auf Perſi-

ſche Ideen und Myſterien, vorzüglich auf die Sacra mithrica beziehen. Dieſe kamen im Krieg der Piraten, die Pompejus beſiegte, nach Italien, verbreiteten ſich in mehrern Theilen des Römiſchen Reichs und kamen zu den Zeiten der Antoninen erſt recht in Flor.

Mithras iſt nach der Bemerkung Anquetil's (in: Memoires ſur les langues anciennes de Perſe, Mem. de l'Ac. des Inſcr. 8. 31.) ein Perſiſches Wort, (Methra) und der Name des Genius, der die Sonne begleitet. Er iſt das Symbol des anbrechenden Tages und gibt Fruchtbarkeit. Ihm iſt der 7te Monat im Iahre heilig, und der 16te Tag in jedem Monat wird nach ihm benennet.

Mithras wurde in den Myſterien Δεος εκ πετρας genennet, Porphyrius de antro Nymphar. Iuſtin. Martyr. dial. cum Tryphone p. 296.

Die alten Perſer ſollen ihn für den Sohn eines Steines gehalten haben, weil Feuer aus dem Stein geſchlagen werden kann.

Er wurde gebildet mit einem Löwenkopf, weil die Sonne im Zeichen des Löwen ihre gröſste Stärke hat, oder wie der Scholiaſt des Statius ſagt: quia hic Deus ceteros ſui numinis et potentiae impetu excellebat, ut inter ceteras feras Leo. Eine ſolche Statüe von weiſsem Marmor, 5 Palmen hoch, fand man zu Rom. Montf. Ant. 1. tab. 215. i.

Manchmal wird er von einer groſſen Schlange viermal umwunden vorgeſtellt. Zwiſchen den Windungen der Schlange ſind die 12 Zeichen des Thierkreiſes, um die 4 Jahrszeiten und die 12 Monate anzuzeigen.

Sehr häufig kommt er auf Reliefen vor. Da iſt er ein Jüngling mit fliegendem Gewand und Phrygiſcher

Mütze, welcher vor einer Höle auf einem Stier kniet, dem er einen Dolch in den Hals stösst. Zu beyden Seiten sind zwey Genien, eben so gekleidet, wie Mithras, von denen der eine, eine emporgehaltene, der andere, eine niedergesenkte Fackel trägt. (Morgen und Abend.) Um ihn her ist gewöhnlich ein Hund, eine Schlange, ein Scorpion, ein Rabe, manchmal mehr, manchmal weniger Thiere. Die vornehmsten sind in Villa Borghese. Brigentii descr. p.58. Gal. Giustiniani. II. 81. 82. Monum. Matthaeior. III. 1. Villa Albani in Winkelm. Storia etc. T. I.

Über die Deutung ist man nicht einig; einige meinen: der Jüngling, welcher den Stier tödet, stelle die Macht der Sonne über den Mond vor; andere: der Stier bedeute die Erde, der Jüngling die Sonne, welche die Erde mit ihren Strahlen gleichsam verwundet und fruchtbar macht.

Der Hund ist vielleicht der Hund Sura, dem in der Persischen Mythologie viele Naturkräfte und Reiz zur Reproduction beygelegt werden.

Schlange, Löwe und Scorpion sind Bilder der Lebenskraft in den Harpokratischen Monumenten; vielleicht haben sie hier ebenfalls diese Bedeutung.

Hyde de relig. vet. Persar. c. 4. Martini explic. de monument. p. 231. Philippi a Turre monument. veteris Antii. p. II. c. 1. Caylus monument. expliq. p. 342.

Syrer.

Die Ruinen von Baalbeck und Palmyra.

Die Ruinen von Palmyra hat schon le Bruyn aufgenommen. Im Iahr 1751. machten Bowerie und Dawkins in Gesellschaft des Robert Wood eine berühmte Reise nach Asien. Sie gingen über den Archipelagus nach Asien, und zogen längs der Küste hinauf. In Syrien gin-

gen ſie von Bairuith über den Libanon nach Damaskus und von da zur ungeheuern Wüſte. Nach einigen Tagreiſen im Sand kamen ſie an einen Eingang von Bergen, welcher zu einer unüberſehbaren Ebene führte. Hier lag die Stadt Palmyra, oder Tedmor, welche Salomo erbauete. 1. Chron. 8, 4. Die Römer lernten dieſe Stadt erſt unter dem Marc Aurel kennen.

Unter dem Galienus errichtete Odenates ein groſses Reich in Aſien, deſſen Hauptſtadt Palmyra war. Dieſe Stadt wurde nun auf das herrlichſte nach Griechiſcher Architektur gebaut; die Gegend war mit Bäumen beſetzt und voll kleiner Ströme und Bäche. Da der Handel von Indien über dieſe Stadt nach den Aſiatiſchen Küſtenſtädten ging; ſo wurde ſie bald reich und blühend. Odenates wurde gegen das Ende ſeines Lebens mit dem Kaiſer Aurelian in einen Krieg verwickelt. Er ſtarb während deſſelben, und hinterlieſs das Reich ſeiner Tochter Zenobia, deren Miniſter Longin war. Lange vertheidigte ſie ſich gegen den Aurelian; endlich muſste ſie ſich ergeben. Der Kaiſer lieſs ihr das Reich als eine dem Römiſchen Staat zinsbare Provinz. Als die Armee abgezogen war, rebellirte ſie von Neuem. Der Kaiſer ſahe, daſs er die Stadt nicht im Zaum halten konnte, und lieſs ſie alſo zerſtören, und die Einwohner wegführen. Nachher verwüſteten groſse Erdbeben das Ganze. Die Stadt hatte 12 Engliſche Meilen im Umkreis und ihre Gebäude waren von weiſsem blendenden Marmor.

Von Palmyra ſind einige Alterthümer nach Europa gebracht worden. Montf. II. p. 179. The Ruins of Palmyra. Lond. 1753. mit 53 Kupfertafeln.

Baalbeck, (beſſer Baal beith) Griechiſch Heliopolis — Auch hier ſind groſse Werke der Griechiſchen Kunſt. Man findet von dieſer Stadt in der Geſchichte erſt unter den Antoninen Nachricht. Auf Münzen des Caracalla kommt der Name Heliopolis vor. Pocok T. II. p. 11—17. Im Jahr 1760. iſt dieſe Stadt durch ein Erdbeben ganz zerſtört worden.

The Ruins of Baalbeck otherwieſe Heliopolis in Coelo—Syria. Lond. 1753. fol. mit Wood's Einleitung.

Die Egypter hatten in den älteſten Zeiten ſchon bildende Künſte. Auch bey dieſem Volke verliert ſich der Urſprung derſelben in der fabelhaften Geſchichte. Es legte ſeinen älteſten Königen Seſoſtris und Meſtres die Errichtung groſser Kunſtwerke bey, deren Zeitalter in die fabelhafte Periode Egyptens fällt. Plin. H. N. 36. 14.

Gewiſs iſt es aber, daſs zu Moſis Zeiten im Jahr der Welt 2550 ſchon viele Kunſt in Egypten war; denn dieſer Anführer der aus dieſem Lande wandernden Colonie der Iſraeliten brachte bey den Geräthen der Stiftshütte mehrere Egyptiſche Ideen an. Z. B. die Cherubim waren die Sphinxe der Egypter.

Von den Kunſtideen und Werken der Egypter wird in der Folge weitläufiger gehandelt werden.

Die Bildnerey der Morgenländiſchen Völker brachte lauter ungeheuere Rieſengeſtalten hervor und ſehr componirte ſymboliſche Vorſtellungen; aber keine angenehmen Bilder. Für ſolche Vorſtellungen iſt ihre Phantaſie zu feurig und zu unbezähmt. Es ſcheint dieſe feurige Phantaſie der Morgenländer habe das Auſſerordentliche und Überſpannte in den Kunſtwerken eben ſowohl hervorgebracht, als in ihren Gedichten, und daſſelbe in der Bildnerey eben

ſo ſehr beliebt gemacht, als in der Dichtkunſt. Aber ſo wie die Gedichte der Morgenländer den kältern Abendländern ſelten gefallen können, ſo machen auch ihre Kunſtwerke bey weitem nicht den angenehmen Eindruck auf uns, den die Werke derjenigen Völker machen, deren Phantaſie durch Nachdenken geleitet und gemäſsigt iſt.

In Africa waren einige Völker, bey denen man ſchon in den ältern Zeiten Bildnerey und Kenntniſs der Bearbeitung der Metalle antrifft. Zu Herodots Zeiten waren die Makrobier ein ſolches Volk. Herodot II, 17—25.

Heeren über Politik etc. der alten Völker. p. 250. ſequ.

DRITTES BUCH.

Geschichte der Kunst einzelner Völker. Der Egypter.

Erstes Capitel.

Entstehung dieser Nation. — Ihre eigenen Sitten, Classen oder Stände, Religion, Hindernisse der Wissenschaften und Künste bey ihnen. Epochen ihrer Geschichte und ihrer Kunst. Verschiedener Stil in der Kunst bey ihnen. Ursachen, warum die Egypter bey allem Kunstfleiss nicht zur schönen Kunst fortschritten.

Unter den Völkern des Alterthums, von denen beträchtliche Kunstwerke auf uns gekommen sind, behaupten die Egypter das höchste Alterthum. Alle Werke, welche wir von ihnen haben, sind in einem, diesem Volke ganz eigenen Geschmack gebildet; viele zeichnen sich wegen ihrer ungeheuern Massen, und alle wegen der ungewöhnlichen Darstellung vor den Kunstwerken der übrigen Völker aus. Es reizt daher alles unsere Neugierde. Aber diese können wir nur in wenigen Stücken vollkommen befriedigen; denn noch ist die Kunst, die Egyptischen Werke zu deuten, erst in ihrem Entstehen, und so lange hierin keine weitern und sicherern Fortschritte gemacht werden, bleiben uns viele Werke der Egypter räthselhaft.

Die älteſten fremden Völker, welche in das Land kamen, das vielleicht von den Griechen zuerſt Ägyptos genennt wurde, waren Abkömmlinge des Stammes Mizraim, welcher aus Aſien durch Arabien nach Afrika gezogen war, ſich mit den dortigen Einwohnern vereinigt, und verſchiedene kleine Staaten errichtet hatte, die in der Folge zu einem einzigen groſsen Staat zuſammenfloſsen.

Dieſe Völker waren vielleicht nebſt den Indianern die erſten, welche es vor den übrigen Völkern der alten Welt in der Cultur und den Künſten ſehr weit brachten. Die Beſchaffenheit des Landes veranlaſste Erfindungen und Künſte ſchon in den früheſten Zeiten. Der Nil, der von Süden nach Weſten das Land durchflieſst, tritt alle Jahre in den Sommermonaten aus, überſchwemmt und düngt das Land. Dieſe Naturereigniſs gab zu manchen Erfindungen Anlaſs. Man muſste Canäle ziehen lernen, um das Waſſer in die Gegenden zu leiten, wohin der Fluſs nicht dringen konnte; man muſste lernen Schleuſsen bauen, um das Waſſer nach Belieben zurückhalten zu können; man muſste die Felder jährlich theilen, weil die Überſchwemmungen alle Jahre die Gränzmerkmale vernichteten. Da die meiſten Wohnungen in der Nähe des Fluſſes lagen, oder da bey der Überſchwemmung, derſelbe auch zu den entferntern drang; ſo muſste man Dämme bauen, wodurch die Wohnungen geſichert wurden, und die Wohnungen muſten von ſo dauerhaften Materien und ſo feſt angelegt werden, daſs keine Gewalt des Waſſers ihnen ſchaden konnte. Dieſe Bedürfniſſe, welche die Einwohner dieſes Landes hatten, machten eine Menge von mathematiſchen und mechaniſchen Erfindungen nothwendig.

Darinn brachten es auch die Einwohner ſo weit, daſs ſie die erſtaunenswürdigſten Anlagen machten, und in der Mechanik Dinge ausrichteten, welche noch jetzt in Bewunderung ſetzen. Diod. I. 94.

Die meiſten dieſer groſsen Anlagen exiſtirten ſchon gegen das Jahr der Welt 2000, I Moſ. 12. Denn damals war Egypten ſchon wegen ſeiner Fruchtbarkeit, ſeines Reichthums, ſeiner künſtlichen Arbeiten bekannt. Es hatte ſich alſo dieſes Volk ſchon in den früheren Jahrhunderten aus der Barbarey zu einem gebildeten Volke erhoben, und die Urſache ſeiner frühern Cultur war groſsentheils die ſonderbare Beſchaffenheit des Landes, das es bewohnte, welche eine frühe Anſtrengung des Geiſtes nöthig machte.

So verſchieden das Land von allen Ländern der alten Welt war, ſo verſchieden waren die Einwohner deſſelben in ihren Sitten, Lebensart, in ihren Ideen von den übrigen Völkern. Sie hatten keinen Umgang mit andern Völkern; das Reiſen in andere Länder war ihnen verboten, und Fremde fanden keine gute Aufnahme, und wurden verachtet. Handlung und Schiffahrt trieben ſie nicht: hingegen wendeten ſie alle ihre Sorgfalt auf den Ackerbau. Dieſes letzte machte, daſs ſie in manchen Erfindungen, welche auf denſelben ſich bezogen, es ſo weit brachten; ihr Mangel an Umgang mit Auswärtigen aber war Urſache, daſs ſich ihre Nationalideen und Sitten ſo lange bey ihnen erhielten, daſs ſie hinter andern Völkern in der Cultur zurückblieben, weil ſie deren Erfindungen nicht benützen konnten, und daſs ſie, wie die heutigen Japaner und Chineſen, alle andern Völker verachteten, und ſich allein für das weiſeſte Volk hielten.

Alle Egypter waren in fünf Classen eingetheilt, In die Classe der Priester, wozu auch die Könige gehörten; in die Classe der Soldaten; Bauern; Hirten; und Künstler. Jede dieser Classen war von der andern getrennt, und keiner konnte aus einer Classe in eine andere übergehen. Der Sohn des Priesters wurde wieder Priester etc. Diese Einrichtung hinderte den Fortgang alles Guten und erzeugte Indolenz und Liebe zum Hergebrachten. bey allen Stämmen: Despotismus bey den Höhern, und sclavische Denkungsart bey den Niedrigen. Der Priesterstand war alleine der geehrteste bey den Egyptern, selbst die Könige hingen von ihm ab; er allein war im Besitz der Wissenschaften von jeder Art; die übrigen Stände waren verachtet und lebten unter dem drückendsten Pfaffendespotismus.

Die Religion war, vor den Zeiten des Einfalls fremder Völker in Egypten, zuerst der gröbste Fetischmus und Thierdienst, und blieb dieses auch bey dem gemeinen Volke bis in die spätern Zeiten. In der Folge wurden physische und astronomische Ideen in dieselbe aufgenommen und man verehrte die himmlischen Zeichen unter verschiedenen Bildern und Vorstellungen. Die Priester waren Charlatans, und unterhielten beym Volk den Aberglauben, rühmten sich aber eine geheime, vorzüglichere Religion zu haben. Als die Egypter unter die Herrschaft der Perser kamen, nahmen sie Persische, und von den Griechen, Griechische Religionsideen auf.

Die Egypter waren unter den alten Völkern wegen ihrer Weisheit sehr berühmt. Sie hielten sich für die weisesten Menschen, und gaben vor: die andern Nationen hätten Religion, Künste und Wissenschaften von ihnen

erhalten; und die andern Völker glaubten dieſes Vorgeben gerne. Herodot ſagt: die Griechen hätten ihre Gottheiten von den Egyptern erhalten. Herodot. II. Daſs dieſes Vorgeben Prahlerey der Egyptiſchen Prieſter geweſen ſey, und daſs die Wiſſenſchaften bey den Egyptern nicht ſo ſehr ausgebildet waren, als man ſich vorſtellt; kann man aus mehr als einem Umſtande ſchlieſsen.

1) Die Kenntniſſe waren blos auf den Prieſterſtand eingeſchränkt, alle andern Stände waren von der Beſchäftigung mit denſelben ausgeſchloſſen. Dieſe Einrichtung muſste nothwendig dem Wachsthum der Wiſſenſchaften nachtheilig ſeyn; denn ſie machte eine gewiſſe Claſſe von Menſchen zu willkührlichen Schiedsrichtern und Herren derſelben und hielt den übrigen gröſsten Theil der Nation in Unwiſſenheit. Daſs die Prieſter, die ihre Kenntniſſe in ihrem Stand fortpflanzten, viel für die Vermehrung derſelben gethan haben werden, iſt kaum glaublich.

2) Die Wiſſenſchaften konnten in Egypten nicht ſteigen, weil man ſich von dem Alten nicht entfernen durfte. Z. B. der Prieſter, welcher ſich mit der Heilung der Kranken beſchäftigte, durfte keine Krankheit anders behandeln, als die Vorſchriften lauteten, welche in den Tempeln aufbewahrt wurden.

3) Was den Fortgang der Wiſſenſchaften ganz unmöglich machte, war die Hieroglyphenſchrift, deren ſich die Egypter bedienten. Dieſe Schriftart war, als die Buchſtabenſchrift noch nicht erfunden war, Bedürfniſs bey den alten Völkern. Nach der Erfindung derſelben wurde ſie überall abgeſchafft und die bequemere Buchſtabenſchrift eingeführt, nur die Egypter behielten ſie noch bey. Sie nahmen zwar die Buchſtabenſchrift an und bedienten ſich

derselben im gemeinen Leben; aber die Geschichte des Landes, die wissenschaftlichen und Religions - Gegenstände wurden in Hieroglyphen aufgezeichnet. Jene Schrift nannte man die gemeine (δημοτικα γραμματα,) und diese, die heilige Schrift. (ἱερα γηαμματα,) Diodor. Sic. I. p. 72. ed. Rhodom. Durch den Gebrauch der letzten wurde die Ausbreitung der Wissenschaften sehr gehindert: Denn 1) da nur die Priester den Sinn derselben verstanden, so hingen alle Kenntnisse allein von ihnen ab, und die andern Classen erfuhren davon nicht mehr, als die Priester ihnen mittheilen wollten. 2) Selbst für die Priester erschwerten die Hieroglyphen das Studium der Wissenschaften, und machten genaues Aufzeichnen neuer Entdeckungen, wo nicht ganz unmöglich, doch gewiss sehr schwer. Man hatte nämlich für neue Erfindungen keine Zeichen; diese zu bezeichnen, musste man sieh schon vorhandener Zeichen bedienen, und Ein Bild zum Zeichen mehrerer Begriffe machen. Daraus musste eine grosse Verwirrung, und endlich Unkunde der Hieroglyphen selbst entstehen. Durch diese missverstandenen Hieroglyphen kamen schon in den ältern Zeiten viele Irrthümer in die älteste Geschichte und Religion der Egypter.

Die Geschichte der Egypter hat vier Hauptepochen:

1) Die Zeit, da Egypten ein für sich bestehender Staat war; bis A. M. 3460.
2) Egypten unter Persischer Herrschaft, von Cambyses bis zum Untergang des Persischen Staats. 3460—3654. Olymp. 62, 3. Ante Christum 524.
3) Unter den Griechen, bis 3954.

4) Unter den Römern.

Diese Epochen der Egyptischen Geschichte sind für die Geschichte der Egyptischen Kunst wichtig. Denn nach ihnen kann man ebenfalls in derselben folgende Kunst-Epochen machen:

1) Da Egypten seine eigenen Könige, Religion und Sitten hatte, bis auf die Eroberung Egyptens durch den Cambyses.

In dieser ganzen Epoche findet man reine Egyptische Kunst und lauter Landesideen in ihren Werken. Die Egypter hatten bis auf ihren letzten einheimischen König Psammitichus keinen Umgang mit Ausländern, und sahen keine fremden Kunstarbeiten, ihre Bildungen sind also alle national. Ihre Figuren haben keine Grazie noch Schönheit, stehen oder sitzen in steifen gezwungenen Stellungen; die Arme hängen an dem Leib gerade hinab, als wären sie an denselben fest gemacht; die Füsse stehen entweder gerade neben- oder vor einander; die Augen sind geschlossen, lang und recht winklicht: das Gewand hat keine Falten und scheint nasse Leinwand zu seyn, welche hart am Körper anliegt. Nerven, Beine und Muskeln sind gar nicht angezeigt, der Kopfschmuck aber ist oft herrlich gearbeitet. In diesen Zeitraum fällt die Errichtung aller grossen Werke der Egypter.

2) Epoche der Egyptischen Kunst, als das Land unter der Hoheit der Perser war. Cambyses eroberte Egypten Olymp. 62, 3. Herodot. III. 1—15. rottete die alte Religion aus, zerstörte Tempel und Kunstwerke, und suchte den alten Priesterstamm zu vertilgen. Unter Persischer Hoheit blieben die Egypter bis zum Untergang des Persischen Staats. Während dieses Zeitraums litte die Kunst in

Egypten eine grofse Veränderung. Die Nation war fehr tief gefunken und lebte unter fremdem Druck; fie konnte nun nicht mehr grofse Werke, wie ehehin, vollführen. Sie wurde mit fremden Nationen bekannt und nahm deren Sitten an. Diefe Veränderung wirkte auch auf die Kunft. Der Stil, der daraus entftand, war eine Vermifchung aus dem ehemalig Egyptifchen und dem Perfifchen — der Egyptifchperfifche Stil. Von Kunftwerken aus diefem Zeitraum haben wir nichts, als einige Kleinigkeiten, Gemmen, Metallplatten etc. Man fieht auf den Vorftellungen Perfifche Gegenftände, Coftume, Kleidung. S. Caylus T. I. p. 18. III. 10. IV. 12. 35.

3) Epoche in der Egyptifchen Kunft; vom Untergang des Perfifchen Staats, bis zur Eroberung Egyptens durch die Römer. A. 3654 — 3954. — Nach Alexanders des Grofsen Tode errichtete ein General deffelben, Ptolomäus, Ol. 115. ein griechifches Reich in Egypten, deffen Hauptftadt Alexandria wurde. Von diefer Zeit an ftunden die Egypter unter griechifcher Bothmäfsigkeit. Es kamen nun viele Griechen nach Egypten, und liefsen fich in Alexandria nieder. Mit ihnen kam griechifche Gelehrfamkeit, Religion, Denkungsart und Kunft dahin. Die Egypter gewöhnten fich allmählig an griechifche Ideen, nahmen fremde griechifche Gottheiten unter ihre Landesgottheiten auf. Griechifche Künftler ftellten Egyptifche Gegenftände vor, ohne die griechifche Kunft völlig dabey aus den Augen zu fetzen. Hieraus entftand eine Vermifchung des altegyptifchen Stils mit dem griechifchen, in welchem Egyptifche Ideen in griechifcher Kunft vorgetragen wurden. In diefem Stil haben wir noch viele Kunftwerke übrig.

4) Eine vierte Epoche der Egyptiſchen Kunſt war unter den Römern.

Schon in den frühern Zeiten war Egyptiſche Religion nach Rom gekommen. Man findet Spuren von derſelben ſchon zu den Zeiten des Sylla gegen A. V. C. *675*. Kunſtwerke in Egyptiſchem Geſchmack aber werden damals kaum zu Rom verfertigt worden ſeyn. Unter dem Hadrian aber wurde vieles zu Rom im Egyptiſchem Geſchmack gearbeitet. Es war dieſer Kaiſer für die Egyptiſchen Werke ſo ſehr eingenommen, daſs er eine Menge Kunſtwerke verfertigen lieſs, worinnen Egyptiſche Ideen in Griechiſchem Geſchmack vorgetragen waren. Mit dieſen füllte er in ſeiner Villa bey *Tibur* einen Pavillon an, den er Canopeum nannte, aus deſſen Ruinen eine Menge dergleichen Kunſtwerke in den neuern Zeiten ausgegraben worden ſind. Man kann dieſen Stil der Kunſtwerke den Stil der Nachahmung nennen.

Der Egypter bearbeitete alle Materialien zu Kunſtwerken: Metall, Stein, Thon, Holz. Die Werke aus dem letztern ſind groſse Seltenheiten, theils, weil die Materie ſehr zerſtörbar iſt; theils, weil die Egypter wenig in Holz mögen gearbeitet haben; denn in Egypten wächſt wenig Holz.

Die Schwierigkeiten der mechaniſchen Bearbeitung überwanden die Egypter gänzlich. Kein Volk verſtand, die härteſten Maſſen ſo gut zu bearbeiten, als der Egypter. In der Zeichnung beobachtete er die ſtrengſte Proportion und Genauigkeit, aber bis zur ſchönen gefälligen Kunſt ſchritt er nicht fort.

Die Urſachen, warum die Egypter bey allem Kunſtfleiſs nicht zur ſchönen Kunſt fortſchritten, waren:

1) Der Egypter hatte ſelbſt keinen ſchönen Körper. Die Beine ihrer Füſſe waren ausgebogen, die Geſichtsbildung lang und wenig erhaben, wie die Äthiopier. Die Frauen waren ſehr ſchmal an den Hüften und auſſerordentlich ſtark an der Bruſt. Der Künſtler ſahe keine ſchönen Körper, konnte alſo keine Idee von Schönheit bekommen.

2) Das Temperament der Egypter war traurig und melancholiſch. Was bey den Griechen zum Vergnügen gehörte, Muſik und Gymnaſtik, war in Egypten verboten. Diodor. Sic. I. 73. ed. Rhodom.

3) Der Egypter hatte in den Zeiten der Exiſtenz ſeines eigenen Staates keinen Umgang mit fremden Nationen, ſah alſo keine andern und ſchönern Bildungen. Als er fremde Nationen kennen lernte, ward er unterjocht, und unter dem äuſſerſten Druck gehalten, und konnte keine groſsen Kunſtwerke mehr aufführen.

4) Anhänglichkeit an alte Sitten und Ideen, und deren Darſtellung hinderte den Künſtler am weitern Fortſchreiten in ſeiner Kunſt. Die Gegenſtände der bildenden Kunſt waren faſt alle mit der Religion im Zuſammenhang, der Künſtler muſste ſich alſo auch in ſpätern Zeiten nach den ältern rohern Muſtern richten, und durfte ſelbſt bey beſſern Einſichten ſich nicht davon entfernen. Daſs der Künſtler etwas beſſers leiſten konnte, wenn er nicht durch die Religion eingeſchränkt war, ſieht man aus den Egyptiſchen Thierfiguren, worunter einige äuſserſt vortreffliche Stücke angetroffen werden. In der Bildung der menſchlichen Figuren hingegen erhub er ſich nicht über die alte Art der Bildung derſelben Daraus ſcheint man ſchlieſsen zu können, daſs er bey denſelben weniger

Freyheit gehabt haben müſſe, als bey der Bildung der Thiere.

5) Die Abtheilung der Stände; auch das gröſste bildende Talent durfte kein Bildner werden, wenn es nicht aus der Künſtlerclaſſe entſprungen war; und hingegen muſste der Sohn eines Künſtlers die Lebensart ſeines Vaters ergreifen, wenn er auch noch ſo wenig Künſtlertalent hatte.

6) Die wenige Achtung, welche der Künſtler hatte, hinderte den Fortgang der Künſte ebenfalls. Der Künſtler gehörte in Egypten zur niedrigſten Volksclaſſe.

Zweytes Capitel.

Beſchreibung der Egyptiſchen Kunſtwerke. Schriften über Egypten.

Von Egyptiſchen Kunſtwerken haben ſich noch eine groſſe Menge von den gröſsten Coloſſen, bis auf die kleinſten Figuren, erhalten. Groſse Coloſſen gibts in Europa nicht; in Egypten aber trift man deren noch verſchiedene an. Einige Stücke von mittlerer Gröſse und eine groſſe Menge von kleinen Figuren findet man in Europäiſchen Cabinetten.

Auſser den Statüen exiſtiren von Egyptiſcher Kunſt Basreliefe, die auf einzelnen Tafeln, Obelisken und Wänden der Gebäude angebracht ſind, Gemählde auf Gebäuden und Mumienkäſten; Denkmale der Baukunſt, Tempel, Pyramiden, Obelisken.

Egyptiſche Ideen in Statüen vorgeſtellt.

Man hat eine Menge Statüen aus Baſalt, Granit, Erz, Thon und Kalkſtein. — Die Zeichnungen, welche davon

in Kupfer gestochen sind, sind meistens schlecht; der Charakter ist selten treu dargestellt, und fast nirgends ist angegeben: was restaurirt ist.

Statüen in Egypten.

In Ober-Egypten findet man die gröfsten Colossen an dem heutigen Karnack, wo ehehin das alte grofse Theben stand.

Bey den Alten war eine Bildsäule berühmt, welche die Griechen für die Statüe des Memnons hielten, der nach der Fabel ein Äthiopier, und Sohn der Aurora war, den Trojanern im Krieg gegen die Griechen beystund und vom Achilles getödet wurde. Quint. Calab. II. 99. f. Es gieng die Sage, dafs, wenn die aufgehende Sonne dieselbe bescheine; so gebe sie einen Klang von sich. Strabo XVII. Pausan. I. c. 42. Philostr. v. Apollon. l. 6. c. 3. Plin. H. N. XXIV. 7.

Der wahre Name der Statüe ist Pha-menova, ein Symbol der aufgehenden Sonne, daher heifst sie ein Sohn der Morgenröthe. — Nach einigen soll Cambyses, nach andern ein Erdbeben dieselbe umgeworfen haben. Pausanias l. c. redet von ihr, als von einem noch zu seiner Zeit verstümmelten Werk. In der Gegend des alten Theben findet man grofse Ruinen von einem ungeheuern Gebäude, vielleicht einem ehemaligen Tempel. An den Zugängen zu demselben sind mehrere Fragmente von grossen Colossen. Zwey Colossen siud darunter noch erhalten; beyde aus Granit, der eine aus Einem Stück, der andere war in der Mitte abgebrochen, und aus 5 Lagen von Steinen wieder ergänzt worden. Diese letzte Bildsäule hält man für die Statue des Memnons, und die Ruinen für das be-

kannte memnonium. An beyden Füssen der Statüe sind griechische und lateinische Innschriften eingegraben, welche von Personen herrühren, welche den Schall gehört haben. Diese machen es fast gewiss, dass dieses die alte berühmte Statüe sey. Dass Pausanias von dieser Statüe als von einer zerbrochenen redet, beweisst nicht, dass sie wirklich damals noch zerstümmelt war. Sie konnte längst wieder hergestellt gewesen seyn, dem Pausanias aber war dieses nicht bekannt. Pococke gibt in Observations of the east T. I. pl. 29, 35, 36. Zeichnungen von der Memnonsfäule. Die Höhe der ganzen Statüe hat er nicht gemessen: vom Fuss bis zum Knie mass er 19 Fuss und die Länge des Fusses war 5 Fuss. Das Piedestal der Statüe war 30 Fuss hoch und 19 Fuss breit. An der Einen Seite desselben ist eine griechische Inschrift, die er Tab. 55 geliefert hat.

Norden Voyage pl. 110. hat auch eine Zeichnung von der Memnonsstatüe. J. Bruce in Travels to discover the source of the Nile in the Year 1768, 69, 70—73 Edinburg 1790. 4. hält die Memnonsfäule für einen Nilmesser. Norden hält nicht, wie Pocoke die noch aufrecht sitzende, sondern die umgestürzte Bildsäule, für die Säule des Memnons, worinn ihm v. Veltheim beystimmt in: Etwas über Memnons Bildsaeule, Nero's Smaragd, und die Kunst der Alten in Stein und Glas zu schneiden, als Zusaetze zur Abhandlung über die Reformen in der Mineralogie v. A. Fr. v. Veltheim. Helmst. 94. 5.

Ferner sind merkwürdig die

Statüen beym Grab des Osymandyas, zu Luxxor, in der Gegend des alten Theben. Diodor von Sic. lib. I. p. 44. s. ed. gibt eine weitläufige Beschreibung desselben. Die Ü-

berreste sahen Pocock und Norden, und beschreiben sie, Pocock. T. I. tab. 39, 40, 41. Nord. pl. 106. Die Figuren, welche fast bis an den Kopf in Sand begraben sind, sind aus Granit.

In dieser Gegend sind noch mehrere Colossen.

Egyptische Vorstellungen in Europäischen Cabinetten.

Isis.

In den ältesten Zeiten war Isis wahrscheinlich ein roher Fetisch; aber was sich die ältesten rohen Egypter darunter dachten, und wie sie denselben abbildeten, ist unbekannt. Vielleicht war das Bild der Kuh die älteste Abbildung derselben, und Isis war der Fetisch, unter dessen Bild der Genius dieser Thierclasse verehrt wurde. Dass diese Meinung nicht ganz ohne Grund sey, erhellet daraus, dass noch in den spätern Zeiten ein Ochs unter dem Namen Apis göttlich verehrt wurde; und dass dieser Apis eine Beziehung auf die Isis gehabt habe, erhellet aus dem Zeugniss der Alten. Suid. v. *Απις, τουτον Αιγυπτιοι σεληνῃ τιμωσι, και ἱερος ἠν ὁδε βȣς της σεληνης.* cf. Plutarch. de Isid. et Osirid. p. 368. und vorzüglich daraus, dass er ausser dem Zeichen der Sonne auch Zeichen des Mondes an sich haben musste.

In der Folge wurde die Idee der Isis weiter ausgebildet, und man trug astronomische und physikalische Ideen auf dieselbe über.

Da die Hörner des Ochsen mit der Form des zunehmenden und abnehmenden Mondes Ähnlichkeit haben, so trug man die Idee des Mondes auf sie über, und Isis ward das Symbol des Mondes. Diod. Sic. I. 10. ed. Rhodom. cf. eund. p. 22. 23. Plutarch de Isid. et Osir. p. 372. Nun wurde die Gestalt, unter der man sich den Fetisch Isis

dachte, veredelt; aus dem Ochſen wurde eine weibliche Figur mit einem Ochſenkopf; endlich eine ganze menſchliche Figur mit oder ohne Hörner auf dem Kopf. Aus dieſer allmähligen Ausbildung der Figur der Iſis erhält die alte argiviſche Mythe Licht. Nach dieſer wurde Jo in eine Kuh verwandelt, kam nach Egypten, erhielt allda ihre menſchliche Geſtalt wieder und wurde unter die Götter aufgenommen. Dieſe Fabel kam urſprünglich aus Egypten nach dem Peloponnes, welches aus dem Wort Jo erhellet, das in der Egyptiſchen und Argiviſchen Sprache den Mond bedeutet. Wahrſcheinlich bildete man in Egypten, als die Colonie, welche Arguas bevölkerte, aus dieſem Lande auswanderte, die Jo oder Iſis als eine Kuh, und veränderte ſpäterhin ihre Geſtalt in eine menſchliche und trug auf ſie den Begriff des Mondes über. Die Argiver, welche von dieſer Ausbildung hörten, trugen dieſelbe in dem genannten Mythus vor. S. Pauſan. X. p. 881. Lucian Dial. D. T. I. p. 208. ib. Hemſterh.

Ferner; dem Mond legten die Alten groſse Kräfte bey; die Egypter dachten ſich, daſs er das Aufſchwellen des Nils veranlaſſe. Dieſe Idee wurde auch auf die Iſis als Symbol des Mondes übergetragen; und die Egypter ſagten: der Nil ſchwelle durch die Thränen der Iſis auf. So wurde Iſis Symbol des aufſchwellenden Nils. Pauſan. in Phocic. p. 881. Syneſius de providentia p. III. Als dieſes hat ſie das Siſtrum in der Hand, durch deſſen Geräuſch das Rauſchen des Nils bey ſeinem Aufſchwellen angezeigt wird.

Durch das Aufſchwellen des Nils wird das Land befruchtet, daher wurde Iſis das Symbol der Fruchtbarkeit, oder der fruchtbaren Natur. Plutarch de Iſid. et Oſir. p.

366. Daher wird ſie mit dem Harpokrates an der Bruſt gebildet. Auf dieſe Idee bezieht ſich, meinem Ermeſſen nach, ein Basrelief des Card. Borgia, Iſis mit dem Ochſenkopf ſteigt aus dem Nil herauf, und hält einen Becher in der Hand, woraus dem vor ihr anbetenden Volk einige Ströme Waſſer zufließsen. In den Griechiſch-Egyptiſchen Denkmalen und auf Münzen wird ſie mit einem ausgeſpannten Segel vorgeſtellt, weil man ihr die Erfindung der Segel, deren man ſich bey der Nilfahrt dediente, zuſchrieb: davon kam die Idee her, daſs ſie über die Stürme gebiete. Lucian. Dial. D. l. cit. Schol. Juvenal. Sat. XII. 7. Zoëga Numi Borgiani Aegypt. p. 108. Als Symbol des Aufſchwellens des Nils hat ſie auch den Schlüſſel zur Nilſchleuſse in der Hand.

Der Nil bringt durch ſein Aufſchwellen Fruchtbarkeit über Egypten, aber wenn er zu ſtark anwächſt, wird er zerſtörend. Dieſes war eine Folge des Zorns der Iſis; daher bildete man ſie in dieſer Hinſicht mit einer Viper in der Hand, als Symbol der zerſtörenden Natur. Iſis Thermuthis. ἡ διδουσα θανατον Zoega l. c. p. 214.

Auf dem Kopf hat Iſis eine Kugel, das Signum divini numinis; manchmal die heilige Schlange, das Zeichen des Lebens — oder eine Lotosblume, ebenfalls das Symbol der Gottheit. Die Lotosblume iſt nirgends gut abgebildet. Über die Pflanze ſ. Mem. de l'Acad. des Inſcr. Tom. III. p. 181. Cabinet d'Orleans. I. 12. Antinous, de plantis Aegypt. c. 34. Über den Egyptiſchen Lotus. Hamb. Magaz. XXIII. 201.

Als Symbol der Natur war ſie in dem Tempel zu Sais, über dem, nach Plutarch, folgende Inſchrift war: Ισις

εγω ειμι παν το γεγονος, και ον, και εσομενον, και το εμον πεπλον ȣδεις των θνηλων απεκαλυψεν.

Statüen der Iſis. Iſis wird immer bekleidet abgebildet.

1) Ächt Egyptiſche.

Bey Pocock T. I. tab. 60, 61. iſt eine ächtegyptiſche ſitzende Iſis; ſie hat die Lotosblume auf dem Kopf.

In der Villa Verospi, wo ehehin der Circus Salluſtii war, wurden zwey alte Iſisſtatüen ausgegraben. Zwey davon ſind bey Montf. T. II. tab. 107. 2, 3. Die erſte iſt aus röthlichem Granit: am Gürtel war ſie angeſetzt; der ganze rechte Arm iſt modern.

Eine Iſis aus ſchwarzem Granit über Lebensgröſse, 14 Palmen hoch, wurde ebenfalls zu Rom gefunden, das ganze Geſicht iſt angeſetzt; Arme und Beine ſind ergänzt. Montf. Supl. T. II. tab. 36.

Zwey Coloſſalſtatüen der Iſis, aus rothem Granit ſtehen im Porticus des Nebengebäudes des Capitols, wo die antiken Kunſtwerke aufbewahrt werden. Montf. Supl. II. tab. 35 und 37.

Eine ſonderbar bekleidete Iſis von Bronze iſt Montf. Suppl. II. t. 108.

Ein ſonderbarer Iſiskopf iſt in Muſ. Brandenb. T. III. p. 300.

Iſis mit dem Harpokrates, die gewöhnliche Vorſtellung iſt: daſs Iſis den kleinen Harpokrates an der Hand führt, oder als ihren Säugling auf dem Schoſs hält. Die meiſten dieſer Figuren ſind klein und von Bronze, oder gebrannter Erde. Montf. T. II. tab. 105. n. 3. Suppl. T. II. tab. 38. 2. Beger Theſ. Brandenb. T. III. p. 301. Shaw. Travel. p. 425.

2) Griechisch - Egyptische Isis.

Auf dem Capitol sind verschiedene Isisbildnisse von griechischer Kunst, aus schwarzem Marmor. Sie wurden in den Ruinen der Villa Adriani gefunden. Ihr Oberkleid ist aus einem zottigten Tuch, gausapum genannt. Montf. Suppl. II. tab. 40.

Zu Charlottenburg ist eine griechische Figur, welche man für eine Isis hielt. Allein sie hat das Hauptkennzeichen der Isisbilder, den Knoten nicht, womit das Kleid der Isis zusammengehalten wird. Beger l. c. p. 301. Aus diesem Grund halte ich auch die Statüe bey Montf. T. II. tab. 110. 1. für keine Isis.

Eine im Egyptischen Geschmack von einem Griechischen Künstler gebildete Isis ist bey Beger l. c. 301. 1.

Eine andere Griechische Isis aus schwarzem Basalt ist in der Villa Albani. Sie wurde auch in der Villa Adriani gefunden. Winkelm. Storia T. I. tab. 7.

Im Hof des Pallastes des Venetianischen Gesandten zu Rom steht ein Bruchstück einer Griechischen Isis, aus weissem Marmor, in Colossalgrösse. Winkelm. Storia T. I. p. 73.

Eine andere Vorstellung der Griechischen Isis war: Isis von einer grossen weiblichen Schlange umwunden. Die weibliche Schlange ist das Symbol der Fruchtbarkeit. Montf. Suppl. II. 43.

Die Kaiserinnen liessen sich gerne als Isis abbilden. So ist bey Montf. T. III. tab. 16. 2. Julia Tiberii als Isis abgebildet.

Osiris

war in den ältesten Zeiten das Symbol des Nils. Da Isis das Symbol des aufschwellenden und das Land befruch-

tenden Nils war; so wurde Osiris der Bruder und Gatte der Isis. Da ferner Isis das Symbol des Mondes war; so wurde auf den Osiris die Idee der Sonne übergetragen, und er wurde das Symbol derselben. Als Symbol des Nils und der Sonne wurde Osiris nebst der Isis der höchste Genius von Egypten. Plutarch de Isid. et Osir. p. 363. und Sympos. l. VIII. Wahl VIII, p. 729. Euseb. Praeparat. Lib. III. c. 11. Daher wünschte man auch den Verstorbenen: δοι σοι ὁ Οσιρις το ψυχρον ὑδωρ.

Vom Nil wird die Fruchtbarkeit des Landes befördert; daher ist in der physischen Religion der Egypter, Osiris der Wohlthäter des Landes, der Erfinder des Ackerbaues, der gute Genius von Egypten. Der Sonnenlauf bestimmt die Tages- und Jahreszeiten; die Sonnenwärme befördert die Fruchtbarkeit des Landes, daher ist in der astronomischen Religion der Egypter Osiris der Schöpfer und Erhalter der Welt. S. Diod. Sic. I. p. 10. ed. Rhodom. Macrob. Saturn. I. c. 21. und als dieser ist er wieder der gute Genius von Ägypten.

Als dieser wird er gebildet: als König. Er sitzet auf seinem Thron, mit der königlichen Mütze geziert, über der die Sonnenscheibe und die heilige Schlange, das Symbol der Unsterblichkeit, angebracht ist. In der einen Hand hat er den einem Pflug ähnlichen Scepter, das Symbol des Getraidebaues; und in der andern den Schlüssel zum Nil, oder eine Peitsche, das Zeichen der Herrschaft. Kircher. Oedip. T. II. p. 354. und Obelisc. Pamphil. Montfauc. T. II. tab. 106. Pocock. T. I. t. 48. Montf. Suppl. II. 51.

Osiris wurde personificirt, und zu einem uralten König von Ägypten gemacht, dem das Land seine Cultur

dankte. Die Fabel sagt, sein Bruder Typhan habe ihn umgebracht und zerstückt. Seine Gattin Isis habe die zerstückten Glieder aufgesucht, und alle, bis auf die Zeugungsglieder, wieder gefunden. Die gefundenen Glieder habe sie den Priestern gegeben, dass sie dieselben begraben sollten, mit dem Verbot, niemand zu sagen, wohin sie dieselben gelegt hätten. Diod. I. 14, 15. Plut. Is. et Os. 336. Zu dieser Mythe gab vielleicht eine Hieroglyphe Anlass, welche sich auf die Natur des Nils bezog. — Unter dem bösen Dämon Typhon, dachte sich der Ägypter das Meer; denn er verabscheut die Seereisen. Dieser tödet den Osiris, weil der Nil sich in das Meer ergiesst und von diesem gleichsam vernichtet wird. Isis, oder die fruchtbare Natur sucht den Nil wieder auf, als den sie befruchtenden Gatten, und findet ihn wieder, wenn er wieder anwächst. Aber sie fand seine Zeugungstheile nicht; d. i. die Quellen des Nils und die geheime befruchtende Kraft sind unbekannt. Dass die Fabel vom Tod des Osiris auf eine ähnliche Art gedeutet werden kann, beweisst eine alte egyptische Sitte: Es trauerten nämlich die Ägypter, wenn der Nil abnahm, und sie stellten Freudensbezeugungen an, wenn er wieder aufschwoll, und gleichsam wieder auflebte.

Es kann zu dieser Fabel aber auch die astronomische Religion Anlass gegeben haben. Osiris als Symbol der Sonne hat die Finsterniss zum Feind, diese wird dann unter dem Bilde des Typhon vorgestellt. Der Typhon tödet den Osiris, wenn die Sonne untergeht; seine Gattin Isis, das Symbol des Mondes, sucht ihren getödeten Gatten auf — der Mond erscheint, wenn die Sonne untergegangen ist, und folgt ihr gleichsam nach.

Oſiris wird mit Hinſicht auf dieſe Fabel, eingewickelt, als eine Mumie vorgeſtellt. In den Händen trägt er den Scepter und die Peitſche. Dieſe Vorſtellung des Oſiris iſt ſehr gemein. Montf. T. II. tab. 106. ſeq. Caylus. T. I. tab. 2. T. II. tab. 7.

Spätere Schriftſteller glaubten: Oſiris ſey von den Ägyptern deswegen eingewickelt vorgeſtellt worden, um anzuzeigen, daſs die Götter auch ohne Füſſe ſich bewegen können. — Heliodor. Hiſt. Aethiop. III. 13. p. 199.

Die Ägypter, welche den Oſiris an ihre Geſchichte anſchloſsen, machten ihn zum Erfinder des Getraidebaues; er ſoll groſse Reiſen unternommen; Völker unterjocht und gebildet haben. Diodor. l. c. Da die Griechen von ihrem Dionyſos einen ähnlichen Mythus haben; ſo verwechſelten ſie den egyptiſchen Oſiris mit ihrer Gottheit. Die Ägyptiſchen Prieſter lieſsen dieſes gerne geſchehen, weil es ihrer Eitelkeit ſchmeichelte und die andern Völker in dem Wahn beſtärkte, daſs ſie ihre Religion und Cultur den Ägyptern zu danken hätten.

Harpokrates und Orus

war das Symbol der jungen, d. i. der wiederkehrenden Sonne nach dem kürzeſten Tag. Er wird als ein Säugling der Iſis, als ein ſchwaches Kind gebildet, weil die Sonne um dieſe Zeit am wenigſten Kräfte hat. Daher legt er die Hand an den Mund, die gewöhnliche Bewegung eines neugebornen Kindes, daher iſt ſein Kopf ganz kahl, und hat nur auf der rechten Seite eine Haarlocke *). Daran erkennt man den Harpokrates auf allen Denkmalen. Montf. T. II. 105. und 123.

*) Die Haarlocke iſt oft in Kupferſtichen falſch als ein Horn gezeichnet. Z. B. bey Montf. T. II. t. 127.

Gewöhnlich liegt er als ein Säugling im Schoofs der Ifis. Die Griechen bildeten den Harpokrates oft; gaben ihm bald die Attribute des Herkules, bald der Fortuna, bald anderer Gottheiten. Montf. T. II. t. 124. Ein griechifcher Harpokrates wurde in Villa Hadriani gefunden und ift im Muf. Capitol. Muf. Cap. III. 74.

Die Sonne erhält aber mit dem Fortrücken der Jahrszeit, Stärke. Das Symbol der Sonne, wenn fie Stärke gewinnt, ift Orus. Anfangs war Harpokrates und Orus einerley; in der Folge wurde feine Idee von dem Begriff des Harpokrates getrennt, welcher zur Zeit der Griechen mehrere Celebrität erlangte, da die griechifche Kunft ihn oft vorftellte, und die Griechen eine neue Idee auf den Harpokrates übertrugen.

Harpokrates als Horus, oder als die Sonne in ihrem Zunehmen und ihrer Stärke wird auf Reliefen fehr oft angetroffen. Er erfcheint dann oft mit Schlangen, Scorpionen, jungen Löwen oder Tygern und Hirfchen in den Händen; — alles ift Symbol der Lebenskraft und Stärke, alfo der Kraft der zunehmenden Sonne gegen die Zeit der Sommerfonnenwende. Meiftens fteht ihm der Falke, das Symbol der Sonne zur Seite. Bisweilen fteht er auf Krokodillen, oder fitzt auf einem Thron, deffen Fufsfchemel mehrere Krokodille find, um die heftige Wirkung und Zerftörung, welche die Sonnenhitze in der Natur hervorbringen kann, anzudeuten. Denn das Krokodill ift das Symbol der zerftörenden Zeit. Clem. Alex. Strom. V. 7. p. 640. ed. Potter. Warum ein Attribut des Horus, Löwen find, zeigt Horapollo in Hieroglyph. I. 17. 21. S. Kircheri Oedip. T. II. 259. Montf. Suppl. II. t. 52.

Horus reitet manchmal auf einem Wolf, um den geſchwinden Lauf der Sonne anzuzeigen. So kommt er auf einer Münze des Trajans, im Königlich-Franzöſiſchen Muſeum vor.

Harpokrates ſitzt manchmal auf einem Widder. Numi Aeg. Borg. p. 156. tab. IX. Bisweilen ſteht der Widder neben ihm. So erſcheint er auf dem Pamphiliſchen Obelisk. Dann zeigt er die Sonne an, welche nach dem Winter ſtärker wird.

Auf einigen Denkmalen ſieht man ihn, wie er mit emporgehobenen Händen aus einem Blumenkelch hervorkommt, wieder als Symbol der neuen ſich zu ihrer Stärke empor arbeitenden Sonne.

Manchmal ſitzt er auf einer Lotosblume. Dieſe Blume iſt Signum divini numinis. So kommt er oft auf Gemmen vor.

Die Griechen trugen auf den Harpokrates die Idee des Stillſchweigens über. So verſtanden ſie ſeine Bewegung der Hand gegen den Mund. S. Vogel über Rel. der Egypter. p. 185.

Serapis. S. Zoëga Num. Aegypt. p. 125 und 400 und 78.

Was Serapis in den ältern Zeiten in Egypten geweſen ſey, iſt nicht bekannt. Man findet keine Spuren von ſeinem Daſeyn, als zur Zeit des Alexander M. Plutarch in Alexandr. p. 705. cf. Diog. Laert. vita Diogenis Cynici. lib. VI. §. 63. — Aus einigen Notizen aber ſcheint doch zu erhellen, daſs eine Gottheit ſchon in den ältern Zeiten zu Memphis unter dem Namen Serapis verehrt worden ſey. S. Pauſan. in Attic. p. 42. Jablonski im Panth. Aeg. p. 233 ſ. hat die hieher gehörigen Stellen geſammelt.

Zur Zeit des Ptolomäus Soter wurde eine Gottheit aus Sinope nach Alexandrien gebracht, welche die Egypter mit ihrem ältern Serapis verglichen und alſo nannten. Tac. Hiſt. IV. 84.

Bey den alten Egyptern ſcheint Serapis in ihrer aſtronomiſchen Religion die Sonne bezeichnet zu haben, wenn ſie zur Zeit der Winterſonnenwende unter die Erde geht und die untere Halbkugel durchläuft. Macrob. Sat. I. 19.

Die Griechen trugen ihre Idee des Pluto auf den Serapis über und dieſer wurde nun der Gott der Unterwelt. Julian. Imp. Orat. IV. p. 136. Cyrill. Alex. adverſ. Julian. p. 13. — Endlich wurde er bey den Griechen als ein Gott der Heilungskunſt angeſehen und mit dem Äskulap verwechſelt. Arrian. exp. Alex. M. VII. 26.

Alles Bilderwerk, worauf Serapis erſcheint, iſt aus den Zeiten der Griechen, kein altes Egyptiſches Originalſtück haben wir nicht.

Serapis wird in der Phyſiognomie dem Jupiter ähnlich gebildet, mit ſtarken Haarlocken und Bart, daher die Benennung Jupiter Serapis, aber ganz bekleidet. Auf ſeinem Haupte hat er einen Scheffel. Was dieſer bedeute, iſt nicht ausgemacht. Einige ſuchen darinn die Idee der Gerechtigkeit, der Billigkeit, des Überfluſſes. Andere halten ihn für ein Nilmaas, wodurch das Steigen und Fallen des Nils angemerkt wurde. Suid. v. Serapis. Andere ſahen es für das Zeichen der höchſten Gewalt an, weil es einer Prieſtermütze ähnlich iſt.

Vielleicht hatte die älteſte Egyptiſche Vorſtellung des Serapis eine Kugel auf dem Kopf, das Zeichen der Gott-

heit, wie bey den Isisstatüen; woraus die Griechen nachher einen Scheffel machten, weil dieser für ihre Bildungen eine bessere Form gab. — Zu Alexandria hatte Serapis einen prächtigen Tempel, das Serapeum; dem Ammian. Marcellin. l. 22. nur das Capitol zu Rom vorzog. Theodosius zerstörte denselben.

Im Mus. Pio Clement. ist ein Kopf eines Serapis in Colossalgröfse aus schwarzem Basalt; und ein anderer von weissem Marmor, ebenfalls in Colossalgröfse. Der letzte hatte ehemals eine Strahlenkrone auf dem Kopf, die ihm als Symbol der Sonne zukam.

Bey Montf. T. II. 221. 1. ist eine Abbildung einer Statüe. Bisweilen wird er von einer grossen Schlange umwunden, mit einem Gewand vorgestellt, worauf Thiere angebracht sind. — Symbole vom Kreislauf der Sonne und ihren Wirkungen. Montf. Suppl. *T.* II. 42.

Als Pluto, mit dem Cerberus, sieht man ihn auf Gemmen. Montf. T. II. t. 121. 4. 5.

In der Idee des Äskulaps ist Serapis bey la Chause. p. 48.

Canopus. Zoëga. l. c. p. 34.

Die Griechen bildeten den Canopus als eine Vase, worauf ein Menschen- oder Thierkopf war. Man hielt diese Figur für ein Symbol des Nils; und Ruffin. in hist. eccles. erzählt eine lächerliche Fabel, wie der Egyptische Canopus den Sieg über das Feuer erhalten habe.

Die altegyptische Idee des Canopus war ganz verschieden. In den alten Egyptischen Mysterien war ein Symbol von runder Gestalt, worunter man in der geheimen Religion die immer schwangere Natur, oder den Vater der Natur und der Welt vorstellt; d. i. den höchsten

Genius. Synesius sagt daher: die Egypter hätten die Gottheit in ihren Mysterien unter einer runden Gestalt vorgestellt. Synes. de laude calv. p. 73. Als man anfieng die Gottheiten in menschlicher Gestalt abzubilden, so machte man statt dieser runden Figuren des Demiurgus oder Weltschöpfers, auch eine menschliche Figur. Aber um die alte Idee beyzubehalten, bildete man dieselbe mit einem ungeheuer dicken Leib, und machte die übrigen Glieder nur sehr klein. Einige dieser dickbäuchigen Figuren haben sich noch erhalten. Man sieht, dass einige einen jungen Menschen, andere einen alten Mann vorstellen. Der erste ist Taus, dann Opifex ordinator, custos mundi. Manetho ap. Euseb. nennt ihn Saturnus, d. i. die Zeit, in der alles geschieht. Die andere Vorstellung heisst Manetho Chnuphi, welches Wort Syncellus durch Fons vitae, bonus genius, spiritus universi erklärt. Die Griechen nennen diese Figur bald Chnophi, bald Chnubis, Chonuphis, Oenubis, Onuphus, Anubis, Mnevis. Diese Figur ist der Canopus. Es ist also derselbe das Symbol des Weltschöpfers und Erhalters. Daher erklären auch einige die eben genannten Namen, aus welchen das Wort Canopus entstanden ist, durch ἀγαϑος δαιμων, andere durch νȣν εαυτον νοων. Euseb. Praep. Ev. III. 3. Jambl. de Myst. VIII. 3. Cic. de Nat. Deor. III. 22. Plutarch de Iside et Osir. p. 359. Manetho ap. Syncell. p. 40. Dass dieser ἀγαϑος δαιμων mit dem Canopus einerley gewesen sey, erhellet auch daraus, weil die Griechen den Namen der Canopischen Mündung des Nils durch ἀγαϑος δαιμων übersetzen. Ptolom. Geogr. IV, 5. Solche dickbäuchige Canopusfiguren sind bey Kircher in Oedip. T. II. 448. Pocock. T. I. t. 42. 67. 14. Shaw travels p. 420. — Herodot sahe eine solche Fi-

gur zu Memphis und verglich ſie mit dem Vulkan der Griechen. Herod. III. 37. Auf dieſe Meinung konnte der Geſchichtſchreiber leicht kommen, denn in der älteſten Griechiſchen Mythologie war Vulkan ebenfalls Opifex mundi und wurde hinkend vorgeſtellt.

Die Griechen, für deren Kunſt die Egyptiſche Form des Canopus nicht paſste, veränderten ſeine Geſtalt. Sie machten aus der dickbäuchigen Figur ein ſchönes Gefäſs mit erhabener Arbeit geziert, und ſetzten demſelben einen Menſchenkopf auf. Von dieſem Griechiſchen Canopus haben ſich verſchiedene vortrefliche Stücke erhalten. Ein Hauptſtück aus ſchwarzem Baſalt iſt im Muſ. Capitol. Muſ. Capit. I. 82. ein anderes aus eben der Materie in der Villa Albani. Andere Abbildungen ſind in Le Grand Cabinet Romain. p. 62. Montf. T. II. t. 132. 133. Suppl. II. t. 49.

Anubis. Zoëga. l. c. p. 138.

In den Zeiten des roheſten Fetiſchmus, da noch Thiere angebetet wurden, hatte auch der Hund ſeine Verehrung. Als man anfieng die Gottheiten in menſchlicher Geſtalt abzubilden, bildete man ein Ideal in Menſchengeſtalt mit einem Hundskopf, und nannte es Anubis. Wahrſcheinlich hatte daſſelbe zuerſt keine andere Bedeutung, als daſs es das göttlich verehrte Symbol des ganzen Hundegeſchlechts war. In der Folge wurde er mit der Mythologie des Oſiris verbunden und für einen Sohn deſſelben ausgegeben, den er mit der Nephthys, der Gattin des Typhons erzeugt haben ſoll. Er iſt als Sohn des Oſiris ein Gefährte deſſelben und der Iſis. Plut. Iſ. et Oſir. p. 356. Vielleicht wurden noch andere Ideen hineingetragen: Zoëga. Aus Diod. Sic. I. p. 87. ed. Henr. Steph. ſcheint man

ſchlieſsen zu können, daſs er der Genius der Jagd geweſen ſey. Vielleicht wurde überhaupt mit ihm der Begriff eines Genii tutelaris verbunden und gieng ſeine Idee in die des Canopus über, mit deſſen Namen der Name Anubis auch viele Ähnlichkeit hat. Für Egyptiſche Vorſtellungen des Anubis halte ich die Abbildungen bey Montf. T. II. 129. 1. Suppl. II. 51. b. Winkelm. Storia etc. T. I. tab. VI.

Die Griechen trugen auf den Anubis die Idee des Merkurs über, und bildeten ihn in menſchlicher Geſtalt mit allen Attributen des Merkurs. Plutarch. de Iſide. p. 355. Abbildungen von ihm ſind bey Montf. T. II. 128. 1. ſeqq. — Nun wurde er für einerley mit dem Theuth (Genius mentis) gehalten.

Eine groſse Figur des Anubis iſt im Muſ. Capitol. aus ſchwarzem Marmor; und eine andere in der Villa Albani. Beyde wurden in den Ruinen der Villa Hadriani gefunden.

Bubaſtis.

Eine menſchliche Figur mit einem Katzenkopf. In den Zeiten des groben Thierdienſtes wahrſcheinlich die Figur, worunter das Katzengeſchlecht angebetet wurde. In der aſtronomiſchen Religion war dieſes Idol das Sinnbild des Mondes; weil die Katze bey Nacht ſieht, und der Mond bey Nacht leuchtet. Plutarch. de Iſ. et Oſir. p. 376. Demetr. Phal. §. 159. Da Iſis das Symbol des Mondes war; ſo wurde Bubaſtis und Iſis mit einander vermengt. Die Griechen verglichen dieſes Idol mit ihrer Diana. Anton. Lib. metam. XXVIII. ib. Verheyk. Man hat verſchiedene, aber nur kleine Bilder vom Bubaſtis. Montf. T. II. 126. Die Stadt Bubaſtis wurde nach dieſem Idol

genennet. — Vielleicht ist die Figur bey Winkelm. T. I. tab. VI. ein Bubastis.

Arveris.

Ein uraltes Äthiopisches und Egyptisches Idol; in den ersten Zeiten vielleicht Fetisch des Geiergeschlechts; später Genius des Lichts. Clem. Alex. Strom. V. 7. p. 671. ed. Potter. weil der Geier sehr hoch gegen die Sonne fliegen kann. Auf Denkmalen ist er als eine menschliche Figur, mit dem Slchlüssel der Nilschleuse und dem Scepter abgebildet, und einem Falkenkopf. — Seine Verehrung ist auf dem Obelisc. Flamin. vorgestellt. S. Montf. T. II. 119. Kircher. Oedip. T. III. p. 501. aus dem Barberinischen Mus. Beger. T. III. 306. Auf der Tab. Isiac. ist seine Verehrung vorgestellt. Als Genius des Lichts ist er oft auf den Monumenten des Osiris, dem Symbol der Sonne. Montf. Suppl. T. II. tab. 51. Endlich verwechselte man ihn mit dem Osiris ganz.

Egyptische Priester.

De Schmidt, de sacerdotibus et sacrificiis Aegyptiorum. Tub. 1768. 8.

Man hat viele kleine, theils ganz, theils bis an die Lenden bekleidete Figuren, welche heilige Geräthe tragen. Dieses sind Priester. Einige tragen einen Halsschmuck, der an einigen vorzüglich schön ist, und fast dem Halsschmuck des jüdischen Hohenpriesters gleichkommt. Wahrscheinlich zeigte derselbe den vornehmern Rang der Priester an. Einige haben keinen Halsschmuck und sind nur mit einem Tuch von Leinwand umgürtet; diese waren wahrscheinlich eine niedrigere Classe der Priester. Oft haben sie die Lotosblume auf dem Kopfe; auch andern Kopfschmuck. Der Kopfschmuck charakterisirte sie auch.

— Manchmal tragen ſie Stäbe in ihren Händen, worauf verſchiedene Figuren, Schlangen, Hieroglyphen etc. angebracht ſind. Montf. Suppl. II. t. 50. — Griechiſche Vorſtellungen Ägyptiſcher Prieſter ſ. Montf. T. II. t. 115, und 116, 140.

Apis; Mnevis.

In den älteſten Zeiten wahrſcheinlich ein Fetiſch des Stiergeſchlechts, hernach Symbol der Iſis, vielleicht auch des Oſiris. Man findet ihn öfter abgebildet. Auf der Tabula Iſiaca iſt ſeine Verehrung vorgeſtellt. — Ein anderer heiliger Ochſe, Mnevis, wurde zu Heliopolis verehrt. Sein Dienſt ſcheint mit dem Einfall der Perſer in Egypten aufgehört zu haben. S. Tab. Iſiac. Vogel über Rel. der Egypt.

Sphinx.

Die Egypter und die Griechen haben in ihrer Mythologie einen Sphinx; beyde werden daher oft für einerley gehalten, ſie ſind aber von einander ſehr verſchieden, ſowohl in Anſehung der Bildung, als der Bedeutung. Der Griechiſch-Thebaniſche Sphinx iſt eine geflügelte weibliche Figur, welche ſich als ein vierfüſsiges Thier endet. Der Egyptiſche hingegen iſt ganz Löwe bis auf den Kopf, der einen Mannskopf vorſtellt.

Man leitet die Idee des Sphinx insgemein von einer Art äthiopiſcher Affen ab. Philoſtorgius in Hiſt. Eccleſ. war der erſte, der dieſe Meinung aufbrachte, welche nach ihm mehrere angenommen haben. Dieſe Affen können aber weder zum Egyptiſchen noch Griechiſchen Sphinx Gelegenheit gegeben haben. Die Griechen hatten den Mythus vom Thebaniſchen Sphinx ſchon zu Zeiten Heſiods; die Affen aber, welche zur Idee deſſelben An-

lafs gegeben haben follen, lernten fie erft feit den Zeiten der Ptolomäer kennen. — Der Egyptifche Sphinx kann aus dem Affen nicht entftanden feyn, 1) weil er ganz in der Form des Löwen gebildet ift, und ihm die weibliche Bildung und Brüfte ganz fehlen, welche diefe Gattung von Affen auszeichnet. 2) Weil unter den Thieren, welche die Egypter als Symbole gebraucht, nie Affen angetroffen werden.

Andere, welche den Sphinx zum Symbol des wachfenden Nils machen, glaubten, durch die zufammengefetzte Figur des Sphinx habe man die Zeit anzeigen wollen, wenn der Nil wächft, nämlich, wenn die Sonne aus dem Zeichen des Löwen in die Jungfrau tritt. Aber dann müfte der Sphinx halb Löwe und halb Mädchen feyn. Die Egypter bildeten ihn aber immer als einen Löwen mit einem Mannskopf. Daher heifsen ihn die Alten auch immer Ανδροσφινξ. Herodot. II. 175. S. Caylus Recueil I. p. 45. Dupuis bey de la Chaux in defcript. des Pierres du Duc d'Orleans. p. 275. Pluche in Hift. Coeli. l. 8. Schmidt de Zodiaci Origine Ägypt. p. 51. Zoëga Nummi Aeg. Borg. p. 14.

Den ächten Sinn des egyptifchen Sphinx giebt Clem. Alex. Strom. V. 7. p. 664. und Synefius. Nach diefem ift er das Symbol der Weisheit mit Stärke vereinigt.

Der egyptifche Sphinx wird nie in Tempeln, fondern am Eingang derfelben, oder am Anfang der Gallerien, welche zu den Tempeln führten, angetroffen; entweder als Hüter der Gottheit und des Tempels, oder, wie Clemens Alex. l. c. will, um anzuzeigen, dafs derjenige, der fich der Gottheit nahen wolle, Liebe und Furcht mit in den Tempel bringen müffe. Liebe — für ihre Weis-

heit und Furcht — vor ihrer Macht. Die Vereinigung des männlichen Körpers mit dem Körper des Löwen zu Einer Figur zeigt nach dieser Vorstellung das Liebenswürdige und das Schreckliche der Gottheit an. S. Obelisc. Flamin.

Ächte egyptische Sphinxe sind in Egypten der grosse Colosss. Pocock. T. I. tab. 17. Norden Voyage. tab. 46. 47. Man sieht nur den Kopf davon, der Leib ist ganz in Sand vergraben.

Zu Rom sind schöne ächte Sphinxe etc. An der Treppe zum Capitol sind zwey grosse aus Basalt; sie dienen zu Fontainenstücken. Andere sind in Villa Borghese. Zwey grosse Sphinxe von Granit, sind im Mus. Pioclement. Im Pallast Chigi zu Rom war ehemals ein berühmter Sphinx von Granit; jetzt ist er in der Dresdner Gallerie. S. Boissard. T. III. tab. 100. Montf. II. tab. 129. 130.

Der Thebanische Sphinx war das Symbol der Grausamkeit und Arglist. Als die Griechen nach Egypten kamen, trugen sie die Idee ihres Sphinx auf den Egyptischen über, und bildeten denselben auch nach griechischer Art. Daher trift man auf egyptischen Werken aus den Zeiten der Ptolomäer den griechischen Sphinx an. S. Tab. Isiac. — Es sind noch einige ungemein schöne griechische Sphinxe von Marmor auf uns gekommen. Einer ist zu Berlin. Beger. S. Zoega Num. Aegypt. p. 140. et p. 401.

Egyptische Basreliefe und Gravüren.

Die Egypter arbeiteten vieles en Bas Relief. Die Wände der Tempel, die Säulen, die Obelisken sind ganz damit bedeckt. Die meisten sind in die Tiefe gegra-

ben *). Dadurch gab man ihnen eine gröſsere Dauer; weil die tiefgegrabenen Arbeiten nicht ſo leicht beſchädigt werden können, als die erhabenen. Durch dieſe Vorſicht haben ſich auch viele Basreliefe auf Obelisken etc. ſo ſchön erhalten, als wenn ſie erſt aus der Hand des Künſtlers gekommen wären.

Winkelmann in Storia delle arti, T. I. p. 81. behauptet: die Egypter hätten nie erhabene Reliefe gemacht. Wahr iſt es, daſs dieſelben äuſserſt ſelten ſind; aber daſs dergleichen wirklich verfertiget wurden, beweiſen einige egyptiſche Denkmale im Muſeum des Card. Borgia.

Eine 3 Fuſs groſſe marmorene Tafel mit tiefgegrabenen Figuren fand man 1709 unter den Ruinen des Kaiſerlichen Pallaſtes. Ficoroni hat ſie beſchrieben und erläutert. Montf. T. II. tab. 139.

Card. Borgia beſitzt eine Todenurne von Granit, welche inn- und auswendig voll Reliefe iſt. Niebuhr ſahe ſie noch zu Bulack, und zeichnete verſchiedene Seiten. S. Niebuhrs Reiſebeſchr. T. I. p. 206. tab. 31—35.

In Oberegypten trift man mehrere Reliefs in die Felſenwände gehauen an. Pocock T. I. 48. Norden Voyage etc. tab. 123—125. 130.

Ein Fragment eines Reliefs aus ſpätern Zeiten iſt bey Winkelm. Geſch. T. I. p. 54.

Unter die egyptiſchen Kunſtwerke, welche man in die Claſſe der Reliefe ſetzen kann, gehört vorzüglich

*) Anmerkung des Herausgebers.
Dieſes wird ſo viel heiſsen ſollen: daſs der Grund, auf welchem die Figuren ſtehen, eingeſenkt, oder tiefer iſt, als die übrige Fläche des Steins. Denn Reliefe können niemals eigentlich in die Tiefe (en creux) gegraben werden.

die Tabula Isiaca, eine Tafel von Bronze, mit Figuren, welche Emaille und mit Silber ausgelegt sind. Sie befindet sich im königlichen Museum zu Turin, und ist 3 Fuss 10 Zoll lang, und 2 Fuss 3 Zoll breit. Ehemals war diese Tafel zu Rom. Anno 1527 bey der Plünderung dieser Stadt durch die Deutschen erbeutete sie ein Soldat, der sie an einen Schmied verkaufte; von diesem wurde sie wieder an den Card. Bembo verkauft. Nach dem Tod desselben kam sie an den Herzog von Mantua. Anno 1730 fiel sie bey der Plünderung der Stadt in die Hände eines deutschen Soldaten; von dieser Zeit an wurde sie für verloren geschätzt. Vor ohngefähr 30 Jahren fand sie ein Engländer Dr. Mead in dem Museum zu Turin, und erhielt die Erlaubniss sie zu copiren.

Über die Deutung der Figuren auf dieser Tafel ist viel geträumt worden. Kircher in Oedipo Aegypt. III. p. 78. gab eine weitläufige sehr dunkle Erklärung. — Pignorius in seinem Werk de mensa Isiaca, getraute sich den Sinn dieser Tafel nicht zu bestimmen. Jablonski in Miscell. Berolin. T. VI. VII. hält sie für einen Kalender egyptischer Feste, und dieses ist das wahrscheinlichste.

In Ansehung des Alters dieser tabula ist man nicht einerley Meinung. Winkelman l. c. T. I. p. 77. hält sie für ein uraltes Werk. Warburton in Essai sur les hieroglyphes p. 294. hält sie für ein Werk aus den Zeiten der Römer. Die Meinung, dass ihre Verfertigung in die Zeiten falle, in welchen die Egypter schon Umgang mit den Griechen und Kenntniss von griechischen Ideen hatten, ist sehr wahrscheinlich: denn es kommen unter den Hieroglyphen Figuren vor, welche die Egypter erst in der Epo-

che annahmen, als ſie unter griechiſcher Herrſchaft lebten; wie der griechiſche Sphinx.

Malerey.

In der Malerey ſind die Egypter ſehr zurückgeblieben, ja man darf faſt ſagen: daſs gar keine Malerkunſt bey ihnen exiſtirt habe, wenn man unter derſelben mehr, als die Bezeichnung gewiſſer Gegenſtände mit Farben, verſteht. Sie verſtanden weder Miſchung der Farben, noch Schattirung, noch Perſpectiv. Ihre Farben lieſsen ſie, wie die Natur ſie ihnen gab, in einzelnen Hauptfarben; durch die Miſchung mehrere Nebenfarben hervorzubringen, wuſsten ſie nicht. So viel man aus den Überreſten ſieht, malten die Egypter mit 6 Farben, nämlich: mit rother, weiſſer, blauer, ſchwarzer, gelber und grüner Farbe. Das Weiſſe machte allemal die Grundfarbe; und wenn in einem Theil des Gemäldes die weiſſe Farbe angebracht werden muſste; ſo lieſsen ſie die Farbe des Grundes, welche diente, die weiſſen Partien anzuzeigen. Durch die ſchwarze Farbe zeigten ſie die Umriſſe an, und die übrigen dienten ihnen zu Gewändern u. ſ. w. Holz- und Leinwand-Malerey findet man auf den Mumienkäſten und den Binden, worein die Mumien gehüllt ſind. Montf. Suppl. *T.* II. tab. 37. Maillot Voyage etc. p. 277. Pocok. T. I. tab. 21. Kircher Oedip. III. p. 428.

In Oberegypten ſind ganze Tempelwände mit Coloſſalfiguren bemalt, woran ſich alle Farben noch vortrefflich erhalten haben. Norden in Voyage d'Egypte p. 170. ſagt von den Wandgemälden zu Memphis: Cette ſorte de peinture n'a ni ombre, ni degradation. Les figures ſont incruſtées comme les chiffres dans les cadrans des montres: avec cette difference, qu'on ne ſauroit les detacher.

Il faut convenir, que cette matiere incrustée surpasse pour la force tout ce que j'ai vu dans ce genre. Elle est au dessus de l'Al fresco, et de la Mosaique aussi a-t-elle l'avantage de durer plus long tems. C'est quelque chose de surprenant que de voir comment l'or, l'outremer et diverses autres couleurs, ont conservé leur eclat jusqu'à present. Peut-etre me demandera-t-on, comment toutes ces couleurs vives, ont pu s'adoucir ensemble; mais j'avoue, que c'est une question que je ne sçaurois decider.

Die grosse Dauer der Farben bewirkten die Egypter wahrscheinlich durch einen gewissen Mastix.

Münzen.

So lang Egypten ein für sich bestehender Staat war; hatte man wahrscheinlich in diesem Land kein gemünztes Geld. Unter der Herrschaft fremder Völker bedienten sich die Egypter des Geldes derselben. — Als Egypten unter der Botmäsigkeit der Kaiser stund, wurden in mehrern Städten Münzen geprägt. Die gröste Sammlung dieser egyptischen Kaisermünzen besitzt Card. Borgia. Sein Cabinet beschrieb Zoëga in einem gelehrten Werk:

Numi Aegyptii Imperatorii prostantes in museo Borgiano-Velitris. Rom. 1787. 4. Einen Auszug aus diesem Werk machte Tychsen in der Bibliothek der alten Litteratur und Kunst. 7. St.

Geschnittene Steine.

Man hat eine Menge Steine, worauf egyptische Gottheiten, oder Hieroglyphen eingegraben sind. Alle sind auf der Kehrseite in der Form eines Käfers (Scarabaeus) gebildet, wovon sie selbst Scarabäen genennt werden. Einige sind sehr alt. Dass die Egypter schon in den ältern Zeiten verstunden in edle Steine zu graben, erhellt aus

den Steinen, welche der Hohepriester der Juden in seinem Brustschild trug. Denn wahrscheinlich war die Idee dazu egyptisch; und die Steine wurden wahrscheinlich von egyptischen Künstlern geschnitten. — Die gröste Sammlung egyptischer Gemmen ist im ehemaligen Stoschischen Cabinet. S. Winkelmann Description de pierres gravées etc. Schweikhard in Nürnberg fieng an sie in Kupfer zu stechen; sein Werk hatte aber keinen Fortgang. Frauenholz hat dieses Werk aufs Neue angefangen. Siehe unten unter den Schriften.

Aus den alten egyptischen Zeiten hat man wenige Gemmen; verschiedene gehören in die Zeiten, als die Egypter unter dem Joch der Perser lebten; die meisten sind aus dem Zeitalter der Griechen und Römer.

Man hat eine sehr weitläufige Classe von Gemmen, worauf zum Theil egyptische Ideen, zum Theil verschiedene griechische und orientalische Worte vorkommen: diese sind alle aus den Zeiten des Christenthums, und entstunden durch die Lehren der Gnostiker und Basilidianer. Man nannte sie Abraxas, und gebrauchte sie als Amulete, die Bezauberungen und Krankheiten verhindern sollten. Es sind heidnische Ideen mit jüdischen und christlichen vermischt, gewöhnlich auf diesen Steinen angebracht. — Über den Sinn des Wortes Abraxas ist viel gesagt worden. Einige glauben: es zeige den Sonnenlauf an, und bedeute die Sonne, weil die einzelnen Griechischen Buchstaben, als Zahlen angesehen, zusammen die Zahl 365. ausmachen; andere halten es für ein orientalisches Wort. — Mehreres s. deutsche Encyclopädie. Frfrt. I B. gr. 8. 1778. S. 93. Münters Geschichte der Gnostiker. Montf. T. II.

Egyptische Gebäude.

Über die Baukunst der Egypter ist ein Abhandlung in Leipz. Bibl. d. schön. Wissensch. 34. Bd. 2. St. p. 179.

1) Obelisken.

Gatterer Weltgeschichte p. 461—473.

Obelisken sind pyramidenförmige Säulen. Die Egypter hatten diese Säulen sehr häufig. Nach dem Zeugnifs einiger Schriftsteller sollen schon die ältesten Könige Egyptens Obelisken haben verfertigen lassen. Plinius in Hist. Nat. XXXVI. c. 8. s. 14. giebt den König Mestes als den Erbauer des ersten Obelisken an, ein König, der in die Zeiten der mythischen Geschichte fällt. Sesostris, dem die fabelhafte Geschichte eine Menge der gröfsten Werke zuschreibt, soll ebenfalls einen grofsen Obelisk haben errichten lassen. Diod I. c. 57. p. 67' Ein anderer soll auf Befehl des Ramnesses errichtet worden seyn. Plin. l. c. Wenn es indessen gleich nicht gewifs ist, dafs diese uralten egyptischen Könige die ihnen zugeschriebenen Obelisken haben errichten lassen; so erhellet doch aus der Angabe der Alten so viel: dafs man die Errichtung dieser ungeheuern Steine in die ältesten Zeiten der Egyptischen Nation setzte. Zu Mosis Zeiten scheinen schon Obeliske bekannt gewesen zu seyn. III Mos. 26. 1.

Die meisten dieser Obelisken sind von ungeheurer Gröfse, 80—100 und mehrere Fufs hoch, aus einem einzigen Stück Granit gehauen. Man fand die Arbeit, so ungeheure Steine aus dem Felsen zu brechen, und sie zu hauen und fortzuschaffen, so aufserordentlich, dafs einige auf die Meinung kamen: es wären dieselben nicht aus gewachsenen Steinen gehauen worden; sondern die alten Egypter hätten die Kunst verstanden die Steine zu schmel-

zen und zu giesen. Solche gegossene Werke seyen die Obelisken. Andere glaubten: die Egypter hätten mit einem gewissen Mastix die Steine zu einer Einzigen grossen Masse zu verbinden gewusst, welcher nach und nach eine solche Härte und Bindkraft erlangt habe; dass alles Eine zusammenhängende Masse wurde. Diese Hypothese zu unterstützen führte man an: die Masse bestehe aus verschiedenen gröbern und feinern Theilen, die leicht getrennt werden könnten; es gebe — sagt man ferner, keine Steinbrüche, welche so grosse Massen hielten; endlich wäre es unmöglich, dergleichen Steine von der Stelle zu bringen *).

Auf diese Einwürfe kann man antworten:

1) Wenn Steine geschmolzen und gegossen werden; so entsteht daraus Glas, aber kein zusammenhängender Stein.

2) Nach dem Zeugniss der Reisenden findet man in der Gegend des Berges Sinai, vorzüglich aber in Oberegypten noch die alten Steinbrüche; wo in einigen derselben noch schon angehauene Obelisken und grosse Säulen sind **).

*) S. Goguet. l. c. T. II. c. 3. art. 1. Maillet description d'Egypte. T. II. p. 40. Maillet war anfangs auch der Meinung, dass die Obelisken aus einer gegossenen Materie bestünden, er verwarf aber dieselbe in der Folge.

**) S. Maillet l. c. Plin. H. N. XXXVI. f. 13, 14. sagt: dass die Egypter den Granit zu ihren Obelisken aus Oberegypten geholt hätten. Bellonii observ. II. c. 21. Granger Voyage en Egypte, p. 76, 77. P. Lucas. T. III. p. 159 etc. Shaw. T. II. p. 140 Mr. Guettard hat in vielen Gegenden von Frankreich Lagen von Granit entdeckt, woraus man Obelis-

3) Der Transport geschah auf dem Nil zur Zeit, wenn dieser Fluss am höchsten gestiegen war. Die Marmorgruben lagen alle an dem Fluss, oder an grossen Canälen desselben; es kostete den Egyptern also nicht mehr Mühe, sie zu transportiren, als es in der Folge den Römern kostete, diese Massen über das Meer nach Rom zu führen. Die Schiffe, deren man sich dazu bediente, waren grosse Flösse; wie ein antikes Gemälde in der Villa Albani zeigt, worauf der Transport eines Obelisks vorgestellt ist.

Die Obelisken sollen der Sonne gewidmet, und das Symbol der Sonnenstralen gewesen seyn. Herodot. II. 111. Diod. S. I. 59. Plin. Hist. Nat. XXXVI. 13. Ammian. Marcellin. Lib. XVII. p. 100. XXII. Vielleicht kam man auf den Gedanken, Obelisken aufzurichten, durch die ältesten Götterbilder, welche nichts anders, als pyramidenförmige Steine waren. So war die Gottheit der Amazonen ein schwarzer Stein. Apollon. Rhod. Argon. II. 1176. Das uralte Bild der Venus zu Paphos war eine Pyramide, aus weissem Marmor. Max. Tyr. differt. XXXVIII. p. 400. ed. Dawis. v. Pausan. Achaic. c. 22. p. 579. Von dieser Form waren wahrscheinlich auch die ältesten Egyptischen Idole und gaben zu der Errichtung der ungeheuern Obelisken Gelegenheit.

ken hauen könnte, welche die Egyptischen an Grösse übertreffen würden. S. Academ. de Sciences A. 1751. Hist. p. 11. 14. et 15. Kircher in Obelisco Pamphilio. — Die beeden Steine am Frontispice des Louvres beweisen: dass man in Frankreich wirklich grosse Steine findet. S. Perraults Uebersetzung des Vitruvs.

S. Jablonskii prolegomena ad Pantheon Aegypt. p. 80.

§. 34.

Die meisten Obelisken sind mit Hieroglyphen geziert, welche vielleicht die älteste Geschichte Egyptens enthalten. Es giebt auch einige wenige ohne Hieroglyphen.

Die römischen Kaiser liessen mehrere Obelisken aus Egypten nach Rom bringen. August liess zwey grosse Obelisken aus Heliopolis nach Rom führen; den einen setzte er in den Circus Maximus, der andere machte den Sonnenzeiger der ungeheuern Sonnenuhr, welche August durch den Astronom Manilius auf dem Campus Martis hatte anlegen lassen. Plin. XXXVI. c. 10. Kircher Obelisc. Pamphil. p. 76. f.

Unter Cajus Caligula kam ein anderer grosser Obelisk nach Rom. Er wurde im Circo Vaticano aufgerichtet. Das Schiff, worauf er aus Egypten gebracht worden, wurde lange zu Ostia als ein Wunder der Schiffsbaukunst aufbewahret.

Claudius soll die zween Obelisken aus Egypten haben bringen lassen, welche vor dem Eingang des Mausoleums des Augusts stunden.

Caracalla soll für seinen Circus an der Appischen Strasse einen andern Obelisk aus Egypten haben bringen lassen.

Der grösste Obelisk aber kam unter Constantius nach Rom. Ramnesses soll ihn haben errichten lassen, und Cambyses bey der Zerstörung von Theben soll die ungeheure Masse desselben so bewundert haben, dass, als bey dem Brand der Stadt sich das Feuer dem Obelisk näherte, er dasselbe zu löschen befahl, damit dieses grosse Werk gerettet werden möchte. Schon Constantin der Grosse

liefs ihn nach Alexandria bringen, wo er liegen blieb, bis fein Sohn ihn nach Rom führen, und dafelbft im Circus Max. aufrichten liefs. Amm. Marcell. XVII.

Verfchiedene andere Kaifer, vielleicht auch Privatperfonen liefsen noch andere Obelisken nach Rom, zur Zierde ihrer Circus, holen; verfchiedene wurden auch in Rom aus italiänifchem Granit gemacht. Aurel. Victor fagt: aufser dem grofsen Obelisk feyen 44 kleinere zu Rom gewefen.

Bey den Zerftörungen der Stadt Rom wurden mehrere diefer Obelisken durchs Feuer verderbt, umgeworfen und zerbrochen; und von mehr als 40, die ehehin in Rom waren, blieb allein der ftehen, der fich im Circo Vaticano befand.

In den neuern Zeiten grub man mehrere wieder aus dem Schutt hervor, und richtete fie an verfchiedenen Plätzen in Rom auf.

Pabft Sixt V. liefs zuerft den Obelisk des Cajus von feiner Stelle wegbringen, und auf dem Platz vor der Peterskirche aufrichten. Die Höhe deffelben ift ohne das Piedeftal 113 Palmen; fein Gewicht ift 973537 Pfund. Der Ritter Dominico Fontana richtete ihn auf. Das Gewicht der Tauwerke und eifernen Klammern, welche dazu gebraucht wurden, war 50000 Pfd. Man brauchte 40 Ziehmafchienen dazu, an welchen 900 Menfchen und 75 Pferde arbeiteten.

Della trasportatione dell'Obelifso Vaticano, e delle Fabriche di Noftro Signore Papa Sifto V. fatte dal Cav. Domenico Fontana. Rom. 1590. fol. — Il tempio Vaticano e fua Origine con gli Edifitii piu confpicui antichi e moderni fatti dentro e fuori di effo; Defcritto dal Cav.

Dom. Fontana. Opera divisa in sette libri, tradotto in lingua latina da Gio. Gius. Bonnerüe de Saint Romain in Roma 1694. — A Kircheri Oedip. T. III. p. 371. seq.

Der zweyte Obelisk, den Sixt V. aufrichten liess, war der des Ramneses. Er ist der grösste unter allen Obelisken zu Rom. Seine Höhe ist, ohne das Piedestal, 144 Palmen, soviel als 140 Fuss. Das Piedestal ist 42 Palmen oder 39 Fuss hoch. Die Höhe des Obelisks von dem Erdboden an, ist also 179 Fuss. Sein Gewicht ist 1,310,094 Pfd. Sixt V. liess ihn vor der Lateranischen Kirche aufrichten.

Bey Ammian. Marcell. XVII, 4. ist des Hermapions Erklärung der Hieroglyphen dieses Obelisken. — Observations sur l'Obelisque interprète par Hermapion, par M. Gibert, Mem. de l'Acad. des Inscript. XXXV. 665. De Brosses über die Sprache und Schrift etc. p. 383. f. der Teutschen Übers.

Der dritte, den Sixt errichten liess, war derjenige, den August in dem Circus Maximus aufrichtete. Er ist 107 Palmen hoch. Sixt liess ihn im Jahr 1589 auf dem Platz al popolo aufrichten.

Endlich liess Sixt V. einen der Obelisken, die ohnehin am Mausoleum des Augusts standen, vor der Kirche S. Maria Maggiore aufrichten. Dieser hat keine Hieroglyphen.

Anno 1651 liess Pabst Innocens X. den Obelisk, der ehemals in dem Circus des Caracalla stund, nach Rom führen und über eine grosse Fontaine vom Ritter J. L. Bernini auf der Piazza Navona aufrichten. Er ist 75 Palmen hoch.

Athanaſ. Kircher beſchrieb dieſen Obelisk in einem eigenen Werk: Obeliſcus Pamphilius. Rom. 1650. fol.

Pabſt Alexander VII. lieſs einen kleinen Obelisk im Jahr 1665 auf dem Campo della Madonna aufrichten. Ein Elephant von Marmor dient ihm zum Piedeſtal. Er iſt 25 Palmen hoch.

Pius VI. lieſs den zweyten Obelisk, der ehemals am Grab des Auguſts ſtand, auf dem Monte Cavallo zwiſchen den beeden Statuen der Dioskuren aufrichten.

Anno 1789 wurde ein Obelisk, der ehemals in den Salluſtianiſchen Gärten ſtand, und bis in den letzten Zeiten in der Villa Ludoviſi lag, auf Pii VI. Befehl auf dem Platz vor der Kirche a Trinità di Monte aufgerichtet. Der Stein iſt gegen 70 Palmen hoch. Der Baumeiſter Antenori richtete ihn auf. Dieſer Obelisk wurde in Italien vielleicht um die Zeiten Aurelians verfertigt, und iſt eine Copie von dem, der auf dem Platz al Popolo ſteht.

Der Obelisk, der auf dem Campo Martio der Sonnenzeiger war, wird auf dem Monte litorio aufgerichtet. Er iſt in 4 Stücke zerbrochen. Die Hieroglyphen auf demſelben ſind vortrefflich gezeichnet und gearbeitet.

Anno 1748 wurde er unter Benedikt XIV. wieder gefunden.

Über dieſen Obelisk ſchrieb Ang. Maria Bandini Comm. de Obelisco Caeſaris Auguſti e ruderibus Campi Martii eruto Rom. 1750. fol. Joh. Phil. Oſtertag, Über den ehemals auf dem Marsfelde zu Rom geſtandenen Prachtkegel. Einladungsſchrift. Regensb. 1785. 4. De Pauw Recherches ſur les Aegyptiens. II. 63. J. Bilberg, diſſ. de Obeliscis hieroglyphicis, Upſal. 1690. 8.

Im Hof des Barberinischen Pallastes lag lange ein in drey Stücken zerbrochener Obelisk. Der jetzt regierende Pabst kaufte ihn von der Barberinischen Familie und liefs ihn nach dem Vatikan bringen, wo er im grofsen Hof aufgerichtet werden soll.

In der Villa Mattei ist ein kleiner Obelisk.

Zu Florenz ist auch ein kleiner Obelisk, der sonst in der Villa Medici zu Rom stand. Der lezte Grofsherzog liefs ihn nach Florenz bringen. Er ist 26 Palmen hoch.

Ein anderer kleiner Obelisk steht nicht weit vom ehemaligen Jesuitercollegium zu Rom.

Zu Constantinopel auf dem alten Hippodromus steht auch ein Obelisk. S. Kircheri Oedip. T. III. p. 304. Niebuhrs Reisebeschr. T. I. p. 32.

Mehrere sind noch in Egypten. Die Egypter richteten sie gerne am Eingang grofser Tempel und anderer Gebäude auf. Norden Voyage tab. CIII. et CVI. Zeichnungen von Obelisken in Egypten sind bey Kircher Oedip. T. III. 331. Nord. t. XXXIX. Die Zeichnung des Obelisks in Heliopolis, bey Norden Voyage tab. II—VI. des Alexandrinischen, Niebuhr. I Thl. tab. 4.

2) Pyramiden.

A) Die Hauptschriftsteller, welche von den Pyramiden reden, sind:

Herodot. II. 124. f. Diodor. Sic. I. 57. ed. Rhodom. Strabo XVII. p. 1161. f. Plin. Hist. Nat. XXXVI. p. 737. ed. Hard.

Unter den Neuern: Goguet l. c. T. III. p. 106. f. Ol. Celsii historiola Pyramidum Aegypt. Upf. 1725. 8. Maillet Description d'Egypte, und aus ihm: Neue Welt- und Menschengeschichte T. V. 265. f. Norden Voyage d'Egypte.

Pocok l. c. Shaw's travels p. 256. f. 317. f. Niebuhrs Reisen. I. 190. f. Gatterers Weltgeschichte T. I. 473—499. Greaves Pyramidographia Lond. 1737. II. 8. auch im ersten Theil seines Werks. Paul Lucas Voyage T. I. p. 366. f.

Die Pyramiden waren grosse, viereckigte, bald glatte, bald etagenweisse, bald bauchicht gebaute, inwendig aus mehrern Kammern bestehende Gebäude, deren Seiten sich genau nach den 4 Weltgegenden richteten, die von einer sehr breiten Basis immer spitziger zugiengen, und sich in eine platte Decke endigten. Sie waren aus sehr grossen Kalksteinen, seltener aus Ziegelsteinen und Basalt erbaut, die Steine lagen schichtenweise auf einander, und hielten sich durch ihre eigene Schwere. Manchmal waren sie mit Marmor, manchmal mit Granit bekleidet. Savary. I. 151. f. Tott Memoires T. III. 145. ed. Amst.

Das Wort Pyramide ist nicht griechischen Ursprungs und von πυρ oder πυρὸς herzuleiten; sondern es ist ein egyptisches Wort, welches S o n n e n s t r a l, H ö h e bedeutet. S. Scholz Expositio vocabb. Copticorum im Repertor. für biblisch- und morgenländische Litteratur. XIII. 21. Adler Übersicht einer biblisch-kritischen Reise S. 191.

In Egypten giebt es 5 Pyramidengruppen. 1) Zu Dschische. Norden Tab XXIV. XLII. 2) Zu Saccara. Norden LXI. 3) Zu Dashur. Nord. Tab. LII. 4) Zu Manjelmusa. Nord. tab. LXVI. 5) Bey Feijum. Die beträchtlichsten aber sind die bey Dschische und Saccara; wenn man von egyptischen Pyramiden spricht, so meint man immer diese.

B) Zeitalter, in welches die Erbauung der Pyramiden fällt; —. Höhe derselben; — Art, wie dieselben gebauet wurden: — ihr Endzweck.

Über das Zeitalter, in welchem die Pyramiden gebauet wurden, kann man nichts bestimmen. Die erste Pyramide soll K. Cheops erbauet haben. Homer, der von Egypten so oft spricht, und die Reichthümer und die Pracht der Stadt Theben kennet, gedenkt der Pyramiden nicht ein einzigesmal. Daraus schliefsen einige, sie wären entweder zu Homers Zeiten noch gar nicht vorhanden gewesen, oder erst damals erbauet worden. Goguet. l. c. T. II. lib. 2. cap. 2.

Ihre Gröfse ist verschieden. Die gröfste bey Kahira ist oftmals gemessen worden. Jede ihrer Seiten ist 660 Fufs lang; in Perpendicularhöhe ist sie gegen 500 Fufs hoch. Der körperliche Innhalt der Pyramide beträgt 313,590 Cubikruthen, nach Duhamel in Mem. de l'Acad. des sciences. p. 248. Über die Messung dieser Pyramide s. Mem. de l'Acad. des Sciences, 1693. Observationes circa dimensionem magnae Aegypt. pyramidis in Obs. miscell. T. 2. 278—284. P. Sicard. Mem. des Miss. du Levant. to. VII. p. 170, 171. Shaw travels. p. 414. f. Theorie des loix de la nature, ou la science des causes et des effets, suivie d'une dissertation sur les pyramides d'Egypte. par Mr. Paucton. Par. 1781. 8.

Die Pyramiden stehen auf einem mit dem Hammer geebneten Felsen, zu welchem ein Strafsendamm führte, damit die Baumaterialien leichter vom Nil an Ort und Stelle geschafft werden konnten. Die Spuren dieser Dämme existiren noch. S. Norden. tab. XLIII. —

Über die Art, wie man die Pyramiden baute, wird viel gestritten. Herodot. II. 124. f. sagt: man habe dieselben aus verschiedenen Lagen von Steinen gemacht, welche nach und nach abnahmen, wie es das Verhältnifs

des Gebäudes erforderte. Die untere Lage schoss also allemal über die obere hervor. Die Steine brachte man durch eine einfache Maschine von einem Absatz auf den andern. Endlich bekleidete man die Seiten mit Granit oder Marmor, und so erhielten sie eine glatte Oberfläche.

Diodor von Sic. I. c. 64. giebt an: man habe durch aufgeworfene Erddämme die Steine in die Höhe gebracht. Diese wären zuerst ganz niedrig gewesen; je höher aber die Pyramiden wurden, desto höher habe man auch die Dämme gemacht. War die Pyramide fertig, so habe man die Dämme wieder abgetragen. S. Plin. H. N. XXXVI. sect. 17.

Wahrscheinlich bedienten sich die Egypter der natürlichen Felsen zum Bau der Pyramiden. In dieser Gegend giebt es mehrere kegelförmige Felsen; einige von diesen durfte man nur nach vier gleichen Seiten behauen, so war die Pyramide fertig. Diese natürliche Pyramide bekleidete man mit andern Lagen von Steinen. — Dass man sich des Steins, der in dieser Gegend wächst, zum Bau der Pyramiden bedient habe, erhellt daraus: weil der Stein derselben eben derjenige ist, woraus der Fels besteht, auf welchen sie gebauet sind. S. Niebuhr. l. c. I. 198. Doch giebt es auch Pyramiden, welche von Ziegelsteinen gebauet sind. Herod. II. 25. Pocok. I. tab. 18.

Die Alten sprechen sehr viel von der Menge von Menschen und den grossen Kosten, welche der Bau der Pyramiden erfordert habe. Herodot. I. 124. sagt: Bey der ersten grossen Pyramide zu Dschische haben 100,000 Menschen gearbeitet, wovon sich immer 10,000 alle drey Monate abgelöst hätten. Zuerst habe man einen Strassendamm, 5 Stadien lang und 60 griechische Fuss breit an-

gelegt, und 10 Jahre damit zugebracht. Andere 10 Jahre habe man gebraucht, theils um den Hügel zuzurichten, worauf die Pyramiden ſtehen, theils die unterirrdiſchen Gemächer zu bauen. Endlich habe man an der Pyramide ſelbſt 20 Jahre gebauet. An der Pyramide ſoll eine Aufſchrift geweſen ſeyn, welche ſagte: daſs man für Knoblauch, Zwiebeln und anderes Zugemüſse für die Handwerksleute ſechzehnhundert Silbertalente ſo viel als 2,500,000 fl. ausgegeben habe.

Die eine groſse Pyramide bey Dſchiſche iſt geöffnet. Man glaubt: der Chalif Machmut habe ſie im 9ten Jahrhundert öffnen laſſen; allein dieſer gemeinen Meinung widerſprechen Strabo und Plinius, welche die innerliche Structur der Pyramiden ſchon kennen. Strab. XVII. 1161. Plin. l. c.

Eine genaue Beſchreibung vom Inwendigen und den Kammern in der Pyramide giebt Maillet deſcr. d'Egypte. I. p. 229. Nach der Zeit fand man noch eine andere Kammer darinn. Niebuhr l. c. I Thl. 199.

Eine andere Frage iſt: zu welchem Ende wurden die Pyramiden erbauet? Man hat verſchiedene Meinungen.

1) Zur Pracht, und zur Beſchäftigung und Bedrückung der Unterthanen. Joſeph. Arch. II. 9. Ariſtot. de rep. V. 11. Goguet T. III. lib. 2. c. 2. Daher glaubte man, die Iſraeliten hätten ſie erbauen müſſen.

2) Als Gnomons. Oſtertag über Meiſters Abhandlung p. 84. f. Auf dieſe Meinung kam man, weil ſie nach den 4 Weltgegenden gebauet ſind.

3) Als Kornkammern. Man wollte: Joſeph habe ſie dazu bauen laſſen.

4) Als Begräbnisorte der Könige. Diod. Sic. I. 64. Maillet l. c. Diese Meinung hat viel Beyfall gefunden. Allein die egyptischen Gräber waren gewöhnlich Katakomben, Gewölbe 20 bis 30 Fuss unter der Erde, zu welchen man entweder wie in einen Schacht, in perpendikularer Richtung, oder auf Treppen hinabstieg. So waren auch die Gräber der Könige zu Theben, nur dass sie prächtiger, als die gemeinen waren. Diod. Sic. I. p. 43. Strab. XVII. p. 816. ed. Casaub. Pocok. T. I. tab. 30—32.

5) Als Zimmer zur Feyer der Mysterien, oder als symbolische Darstellungen der Unsterhlichkeit. S. Medikus Abhandlung. Sollten die Pyramiden nicht ein Vorbild der Unsterblichkeit seyn? Rheinische Beyträge 1781. I Stck.

6) Als Gebäude auf Begräbnissplätzen mit symbolischer Darstellung des Schattenreiches. Diese Meinung hat Gatterer in Weltgeschichte I. p. 476. Sie wird dadurch begünstiget, dass nahe an den Pyramiden die Katakomben sind; es lagen ferner Tempel dabey, und der grosse Sphinx wahrscheinlich am Eingang derselben.

3) Tempel und andere Gebäude.

Alles, was die Egypter bauten, war äusserst riesenmässig. Ganze Tempel mit einer Menge von Säulen wurden von ihnen in Felsen gehauen.

Amasis liess einen Tempel aus einem einzigen Felsen hauen, der 21 Ellen lang, 14 hoch, und 8 Ellen breit war. Er liess ihn aus Elephantine nach Sais bringen. 2000 Schiffer besorgten den Transport und vollendeten ihn innerhalb 3 Jahren. Herodot. II. 175.

Andere groſse Gebäude baueten ſie aus ungeheuern Steinmaſſen. An allen ihren Gebäuden iſt ein ganz eigener Geſchmack, man findet keine ſchönen Verhältniſſe, kein ſchönes Maas der Säulen, wie bey den Griechiſchen Gebäuden; die Decken ſind nicht gewölbt, ſondern mit groſsen Steinplatten belegt, daher kommen die Menge Säulen an den egyptiſchen Gebäuden, welche dieſe Platten unterſtützen müſſen. Wenn man aber von der ſchönen gefälligen Form der griechiſchen Gebäude abſtrahirt; ſo erſtaunt man über die ungeheuern Maſſen, und über die Feſtigkeit, womit ſie gebauet ſind. Die Wände der Gebäude beſtehen aus groſsen Steinen, welche ohne Mörtel, durch ihre eigene Schwere zuſammenhalten, und ſind faſt alle entweder mit Hieroglyphen oder mit Malereyen geziert

Die Säulen, welche die Gebäude tragen, ſind ſehr groſs und haben bis auf 11 Fuſs im Durchſchnitt. Die Höhe des Schafts iſt manchmal nur 3, 3½ Diameter, ſelten 6 Diameter, auch dieſe ſind mit Malereyen und Hieroglyphen geziert. Auf den Capitälern derſelben ſind oft Iſisköpfe angebracht; mehrere der älteſten Säulen haben nicht einmal Capitäle, ſondern ſtatt derſelben liegt eine Platte auf ihnen. Statt des Sokels haben ſie blos eine Steinplatte. — Der Schaft iſt manchmal rund, manchmal wie zuſammengebundene Stäbe geſtaltet. Pocok. T. I. tab. XXIV. LXXI. ſeq.

Gebäude.

1) Das Labyrinth. Ein ungeheures Gebäude, nahe am See Möris, mit einer groſsen Menge Zimmer, ſowohl über als unter der Erde. Herodot. II. c. 148. ſ. ſagt: es übertreffe alles, was die Griechen und Egypter

je Grofses gebauet hätten. Er befchreibt die Einrichtung, als Augenzeuge, genau.

Strabo giebt Lib. XVII. p. 811. ed. Cafaub. die Lage des Labyrinths genau an. S. Gatterers Weltgefchichte p. 499. fequ.

Was follte dies Labyrinth aber vorftellen? Ein königlicher Pallaft — ein Grabmahl konnte es nicht feyn. — Gatterer nimmt an: es fey eine architektonifch - fymbolifche Darftellung des Thierkreifes und des Laufs der Sonne mit den übrigen Planeten durch denfelben. S. l. c. p. 505. feq. — Unter den Neuern war Paul Lucas der einzige, der in das Labyrinth gekommen ift. S. Voyage du Paul Lucas T. II. p. 18. feq. Die übrigen Reifenden entfernten fich nicht fo weit vom Nil bis in die Gegend, wo diefes Gebäude ift. Pocoke hielt ein anderes grofses Gebäude, das nördlicher liegt, für das Labyrinth. S. Pocok. T. I. tab. 23.

2) Tempel. Unter diefem Wort mufs man nicht blos das Tempelhaus, fondern verfchiedene andere Gebäude, Gallerien, Porticus und Höfe verftehen. Die Götter wohnten immer, wie die Menfchen wohnten. Wo man in Hölen lebte, waren Hölen die Wohnungen der Gottheit; daher die Menge, den Göttern heiliger Hölen im Alterthum; die Menfchen, welche in Wäldern wohnten, verehrten die Gottheit in Hainen, und heiligten ihnen diefelben zur Wohnung; bey Nomadifchen Völkern wohnte die Gottheit in einem Zelt, wie bey den Ifraeliten in der arabifchen Wüfte; als man Häufer bewohnte, bauete man der Gottheit Tempel.

Der merkwürdigſte Tempel der Egypter im Alterthum war der Haupttempel zu Theben. Diod. Sic. I. p. 43. ed. Steph. Pocok T. I. tab. 28.

Der Tempel zu Andera. P. Lucas Voyage T. I. p. 133. Zu Harmont. ib. II. p. 119.

Die Tempel auf der Inſel Phylä. Pocok I. tab. 49. Nord. tab. 135—144. und zu Elephantina. Pocok I. t. 49. Nord. t. 132. 133.

3) Grabmale.

Das Grab des Oſymandyas zu Theben. Pocok I. tab. 40—43. Nord. I. 100—107.

Mumien.

In der Gegend von Saccara iſt eine Ebene von einigen Stunden im Umfang, welche wahrſcheinlich der Begräbnisplatz der alten Memphiter geweſen iſt. Dies iſt die Gegend, wo man die Mumien findet. Alle Mumiengräber ſind unterirdiſche, in Felſen gehauene Behältniſſe. Dieſe müſſen mit vieler Mühe aufgeſucht werden, weil der Stein, welcher die Öffnung bedeckt, oft 6 und mehrere Fuſs hoch mit Sand bedeckt iſt. War ein ſolches Gewölbe voll; ſo grub man neben daſſelbe ein anderes. Man ſtieg in dieſe Gräber durch eine ſenkrecht gehauene Öffnung manchmal mehr, als 40 Fuſs tief hinab. Die Gewölber haben mehrere Abtheilungen, in deren jeder 4 Mumien liegen. Kircher de Mumiis T. III. Oedip. p. 400. 402. Maillet p. 276.

Der Sarg der Mumien iſt gewöhnlich von Sykomorus Holz, das nicht wurmſtichig wird, nach der Figur der darin liegenden Perſon zugeſchnitten. Er iſt weiſs angeſtrichen, und oft auf der Oberſeite, manchmal auch auf der Unterſeite gemahlt. Der Kopf iſt allemal gemahlt,

und ſtellt gewöhnlich eine Iſis oder einen Oſiris vor. Dieſe Mahlerey bezieht ſich wahrſcheinlich auf das Geſchlecht, denn daſs ſie Portrait der in dem Sarg liegenden Perſon ſey, iſt bey der geringen Kenntniſs von Mahlerey der Egypter, kaum glaublich. In dieſem Sarg liegt die Mumie oder der balſamirte Körper. Die Kunſt, die Leichname zu balſamiren, verſtanden die Egypter ſchon in den älteſten Zeiten. S. die Geſchichte Jacobs.

Die Egypter hatten nach Herodot. II. 86—88. dreyerley Arten, die Leichname zu balſamiren.

Erſte Manier.

Zuerſt wurde mit krummen Inſtrumenten das Hirn durch die Naſe ausgezogen, und dafür gewürzreiche Säfte hinein gegoſſen. Dann ſchnitte man den Leib auf, nahm die Eingeweide heraus, wuſch ſie mit Palmwein ab, und beſtreute ſie mit Spezereyen. Den Leib füllte man mit geſtoſſenen Myrrhen, Caſſia und andern Spezereyen, und legte ihn hernach 70 Tage in Salpeter. Nach dieſem wurde er mit feinen Binden von Byſſus umwunden und in den hölzernen Sarg geſtellt. Dieſes war die koſtbarſte Art der Einbalſamirung.

Bey der zweyten Art wurde Cedernſaft in die Körper gebracht, und dann wurden ſie geſalzen. Hierauf ward der Cedernſaft, welcher die Eingeweide in Fäulniſs brachte, wieder aus dem Körper fortgeſchafft.

Die dritte und wohlfeilſte Art war, daſs man die Toden blos in Salz legte.

Die Kenntniſs von Mumien erhält man entweder aus der Unterſuchung der Mumien ſelbſt. — Die Hauptmumien ſind in England bey Gorton; in Florenz; in Dresden — oder aus Schriftſtellern, als Herodot und

Diodor. Keiner von diesen beyden Schriftstelleru stimmt mit den Mumien überein, die aus Egypten gebracht worden.

Die uns bekannt gewordenen Mumien sind von zweyerley Gattung:

1) hart, mit einer harzigen Masse ganz überzogen,

2) weich, mit wenig oder gar keinem Harze bereitet und deren Bandagen man abwinden kann.

Ihre Vorderseite ist gewöhnlich mit einer bemahlten, oft vergoldeten Maske bedeckt; sie sind häufiger in den europäischen Cabinetten.

Von diesen beyden Arten sagen Herodot und Diodor nichts, sie müssen also, ob sie gleich in Egypten waren, die Sache mehr vom Hörensagen gehabt haben; denn es ist nicht anzunehmen, dass alle uns bekannte Mumien erst nach Diodors Zeiten einbalsamirt wurden.

Ehe man das Alter einer Mumie bestimmen kann, müssen folgende pia desideria erfüllt werden:

1) Eine genaue Bestimmung der mancherley so auffallend charakteristischen Nationalbilder auf den egyptischen Monumenten, der Zeit, wo sie verfertiget wurden, und der Ursachen, warum sie so merklich unterschieden sind.

2) Eine sorgfältige technische Untersuchung der charakteristischen Form der mancherley Schädel in den bis jetzt gefundenen Mumien, und eine genaue Vergleichung derselben mit den Schädeln auf den erwähnten Monumenten. Winkelmanns Behauptung, dass alle in Egypten gefundene Kunstwerke einerley Nationalphysiognomie hätten, die den Chinesen gleiche, ist unrichtig. Nimmt man 5 Racen des menschlichen Geschlechts an, nämlich 1) die Caukasische, 2) die

Mongolische, 3) die Malaische, 4) die Äthiopische und 5) die Amerikanische; so finden die Egypter ihren Platz zwischen der Caukasischen und Äthiopischen, und sind von keiner mehr verschieden, als von der Mongolischen, zu welcher doch gerade die Chinesen gehören. Die vielen kleinen Mumien dienten vielleicht bey den Egyptern zu dem bekannten Memento mori, das bey ihren festlichen Mahlzeiten erwähnt wird. Denn Lucian erzählt als Augenzeuge: dass zu seiner Zeit nicht blos hölzerne Bilder, wie es Herodot beschreibt, sondern auch wirkliche Leichname an die Tafel gebracht worden wären.

Da man die Göttinger Mumie unterſuchte, wurde gefunden, daſs ſie zuerſt ſkeletirt, dann mit Harz beſtrichen, nnd dann mit Binden umwunden war. Unter jeder Bandage war eine Lage von Holz, Aſphalt, Gummi, Pflanzenſaft und trockenen Pflanzen. Über dem Ganzen war eine bemahlte Maske, welche vom Kopf bis zu den Füſſen gieng. S. Göttinger Magazin 1r Jahrgang. 1s St. S. 109. Abhandlung über die Mumien von J. F. Blumenbach. Von eben demſelben ſtehen: Obſervations on ſome Egyptian Mummies opened in London in den Philoſ. Transact.

Vorzügliche Schriften über egyptiſche Ideen und Kunſt.

Herodot. Diodor. Sicul. Strabo Lib. XVII. Plin. Hiſt. Nat. Plutarch de Oſiride et Iſide. Ammian. Marcellin L. XVII. wegen der Erklärung des Obeliſci Flaminii. Jamblichus de Myſteriis Aegypt.

Adolhatiphi Compendium Memorabilium Ägypti, Arabice e cod. Mſto. Bodleiano edidit D. Joſ. White —

praefatus eſt Henr. Eberh. Gottl. Paulus. Tubing. 1789. 8. Prof. Wahl in Halle hat eine Teutſche Überſetzung davon geliefert.

P. Bellon Obſervationum rer. memorabil. in Graecia, Aſia, Ägypto, aliisque Provinciis ab ipſo conſpectarum. Libb. III. e Gall. translat. a Car. Cluſio. Antw. 1589. 8.

Was die Alten über Ägypten geſagt haben, ſammlete Fr. Andr. Stroth, in einem Werk: Ägyptiaca, ſeu vett. ſcriptorum de rebus Ägypti Commentarii et fragmenta, collegit Fr. Andr. Stroth. Gothae, 1782, 83. II. 8.

Über die Nachrichten, die Diodor Sic. von Ägypten giebt, ſchrieb Heyne Comment. I. de Diodori Siculi Fide. in den Commentt. Götting. Vol. V. claſſ. phil. p. 100 ſeq.

Abulfedae deſcriptio Ägypti ex Cod. Mſto. ed. cum not. J. D. Michaelis. Gött. 1773—76. 8. § Deſcription de l'Egypte, contenant plusieurs Remarques curieuſes ſur la Geographie etc. etc. Compoſée ſur les Memoires de M. de Maillet par M. le Maſcrier. Paris 1735, 4. und Haag. 1740. II. 8. nebſt des le Maſcrier Idée du Gouvernement ancien et moderne de l'Egypte. Paris, 1743. II. 12.

D'Anville Memoires ſur l'Egypte ancienne et moderne ſuivies d'une deſcription du Golfe Arabique ou de la Mer rouge. Paris, 1766. 4.

Steph. Fourmont deſcr. hiſt. et geogr. des plaines d'Heliopolis et de Memphis. Paris, 1755. Teutſch überſetzt von Schad. Nbg. 1782. 8.

Paul. Lucas Voyage. Amſterd. 1720. II. 8.

Fredric Haſſelquiſt — Reſa eller Heliga Lundet. Stockh. 1754. Teutſch überſetzt. Roſtock 1762. 8.

Leonis Africani description de l'Afrique etc. aus dem Arabischen überſetzt 1556. Lyon, 1556. fol. ins Italiäniſche von ihm ſelbſt überſetzt.

Rich. Pococke A deſcription of the Eaſt, and ſome other Countries. Lond. 1743. fol.

Thom. Shaw Travels or Obſervations relating to ſeveral parts of Barbary and the Levant. Oxford. 1738.

Niebuhrs Reiſen 1r Thl.

Travels to diſcover the ſource of the Nile in the Years 1768—1773 by James Bruce of Kinnaird Vol. I—IV. 4.

F. L. Norden Voyage d'Egypte et de Nubie. Coppenh. 1751—1755. II. fol. Teutſch nach Templeman's Engliſcher Ausgabe überſetzt von Steffens. Bresl. 1778. 8.

Savary Lettres ſur l'Egypte. Paris. 1785. III. 12. Teutſch: Zuſtand des alten und neuen Egyptens in Anſehung ſeiner Einwohner, der Handlung, des Ackerbaues, aus dem Franz. des Savary mit Zuſätzen vom Prof. Ioh. Gottl. Schneider, 1r Bd. Berlin, 1786, 8.

Cornel. de Pauw. Recherches philoſophiques ſur les Egyptiens et les Chinois. Berl. 1773. II. 8. Teutſch. 1774.

Reiſen und Beobachtungen durch Egypten und Arabien, aus den Werken gelehrter Reiſenden. Bern, 1779. 80. II. 8.

Zoëga Numi Imperatorum Ägypt. in Muſeo Borgiano Velitris proſtantes. Rom. 1787. 4.

Ant. Yves Goguet de l'origine des Loix. etc. etc.

P. Ern. Jablonskii Pantheon Ägyptiorum etc. Frf. ad Viadr. 1750. 52.

Athan. Kircheri Oedipus Ägyptiacus Rom. 1652—54. 3 Thle in fol. Obeliscus Pamphilius. Rom. 1650. fol.

Herder, in: Älteſte Urkunde des Menſchengeſchlechts. Riga 1. B. 1774. 2. B. 1776. 4.

Meiners Verſuch über die Religionsgeſchichte der älteſten Völker, beſonders der Egyptier. Gött. 1775. 8. —

Über den Thierdienſt der Egypter, in: Meiners philoſophiſchen Schriften. 1 Th. Leipz. 1775. p. 192—252.

Pleſſing, Friedr. Leber. Victor Memnonium. Leipz. 1787. 2 B.

Ebendeſſelben Verſuche zur Aufklärung der Philoſophie des älteſten Alterthums. Leipz. 1788—90. 2 Th.

Ebendeſſelben Oſiris und Socrates. Berlin 1783.

Gatterer de Theogonia Aegyptiorum in Comment. Soc. Goetting. Vol. VII.

Ebendeſſelben Weltgeſchichte. Göttingen 1785. T. I.

Vogel, P. I. S. Verſuch über die Religion der alten Egypter und Griechen. Nürnbg. 1793. 4.

*) Dieſes Werk, von dem für ſchöne Kunſt ſo thätigen Herrn Frauenholz, veranſtaltet und verlegt, enthält ſchöne Abbildungen von den vorzüglichſten Gemmen aus dem Stoſchiſchen Cabinet, von welchem Hr. Frauenholz ein ſehr ſplendides Werk herausgiebt, von dem wir unten bey der Geſchichte der Steinſchneidekunſt weitläuftiger ſprechen werden. Es hat den Titel:

Choix des principales pierres gravées de la Collection du Baron de Stoſch, maintenant dans le Cabinet du Roi de Pruſſe; accompagné des Notes et des Explications par J. Schlichtegroll. I. Vol. 48 Tabl. 108. p. grand in folio.

VIERTES BUCH.

Geschichte der bildenden Künste unter den Hetruskern.

Erstes Capitel.

Einleitung — Abstammung der Hetrurier, (Etrusker) ihr Name. Aufnahme des Staats, Vergrösserung und Zertheilung desselben in Colonien. Mächtigste Epoche. Nationalcharakter. Verbindung mit den Römern. Ihre Kriege. Einfall der Gallier. Ihr Untergang.

Den mächtigsten Staat in Italien vor den Zeiten der Römer bildteten die Hetrusker. Dieser bestund aus zwölf kleinern Staaten, deren jeder sein eigenes Oberhaupt hatte, das Lucumo *), oder Lars hiess, welche aber bey wichtigen Ereignissen unter Einem gemeinschaftlichen Oberhaupt standen. Die Namen dieser Staaten sind nicht alle auf uns gekommen, wir wissen nur, dass Cere, Vulsina, Tarquinium, Aretium, Veji und Agylla dazu gehörte. Dieser Staat wurde durch Handlung und Schifffahrt reich, und mächtig. Reichthum erzeugte in ihm Luxus; Macht gebahr den Übermuth, und beede wurden die Pest, welche diese Nation entnervte, und ihren

*) In der biscaischen Sprache ist dieses Wort in Leguemann, d. i. Gesetzgeber, übrig.

Untergang bereitete. Ein abgehärtetes, rohes, kriegerisches Volk erhob sich an seinen Gränzen, und trug seine Eroberungsbegierde nach Hetrurien. Diesem konnten die geschwächten Hetrusker in die Länge nicht widerstehen, und ihr ehehin so mächtiger und blühender Staat wurde nach und nach zertrümmert, und endlich ganz von jenen kriegerischen Nachbarn verschlungen.

Die Hetrusker stammten nicht von Einem Namen ab, sondern es verbanden sich zu verschiedenen Zeiten mehrere Völker mit einander, aus welchen endlich die Hetruskische Nation entstund.

Wahrscheinlich waren die ältesten Bewohner dieses Landes, theils Ligurer und Siculer, theils Umbrer. Iene waren iberische Stämme, und bewohnten die Küstenländer vom Arno bis an die Tiber; diese waren gallischen Ursprungs, und wohnten in der Nähe der Apenninen. In der Folge kamen in diese Gegenden einige Stämme der Aboriginer, welche zuerst bey Reate, und dem Velinus wohnten, und von dorten in die dem Meere näher liegende Gegenden zogen. Mit diesen verband sich ein Theil der Colonie der Pelasger, welche aus Thessalien vertrieben wurde, sich andere Wohnplätze suchte, und am Ostio Spinetico des Padus im Adriatischen Meere landete. Ein Theil von diesen Pelasgern liess sich am Padus nieder, ein anderer zog in das Innere von Italien, und bekriegte zuerst die Umbrer und Aboriginer. Mit diesen letztern verbanden sie sich aber bald, liessen sich in ihrem Land nieder, bekriegten in ihrer Gemeinschaft die Siculer und Ligurer, und drängten jene über den Tiberstrom hinüber; diese aber über den Arno, wo sie unter den Celten so lange ein uncultivirtes Volk

blieben, bis ſie von den *Römern* theils vertilgt, theils unterjocht wurden.

Dionyſ. Halicarn. I. 18—21. Macrob. Saturn. I, 7. Gatterers Einl. in die ſynchron. Univerſ. Geſch. p. 542 etc. Heyne Comment. de fabularum religionumque graec. ab etruſca arte frequentatarum naturis et cauſis, in Comm. Soc. Gott. T. III. Heyne ad Virg. Aen. VII, Excurſ. 4, et ad VIII. exc. 3.

Dieſe Pelasger bewohnten mit den Aboriginern die Küſtenſtädte, woraus ſie die Siculer vertrieben hatten, Cere, Piſa, Saturnia, Alſium, Falerii, Feſcennia. In einigen derſelben wurden ſie die herrſchende Nation, vorzüglich in denen, bey welchen man in der Folge die meiſten Spuren alter helleniſcher Gebräuche antraf, zu Falerii, Agylla, Cortona. Ihr Name aber verlohr ſich unter den Aboriginern.

Die übrigen Gegenden Hetruriens ſcheinen die alten Einwohner, vornemlich die Umbrer noch immer beherrſcht zu haben. In der Folge aber zog ſich ein galliſcher Stamm, die Raſenner über die Iuliſchen und Carniſchen Alpen nach Italien, erſtieg die Apenninen und drang in die am Fuſs derſelben liegende Gegenden ein. Das erſte Volk, das er bezwang, oder, mit dem er ſich vereinigte, waren die Umbrer. Dann drang er in die übrigen Länder, und nach Hetrurien, wo er die alten Einwohner theils vertrieb, theils mit denſelben ſich vereinigte, und gemeinſchaftlich mit ihnen im Lande lebte. Daſs unter den Völkern, mit welchen ſich die Raſenner verbanden, auch die Aboriginer und Pelasger geweſen ſeyn müſſen, zeigen die vielen uralten griechiſchen Gebräuche, welche mit den Pelasgern nach Italien ge-

kommen waren, und ſich bey den Hetruskern bis in die ſpätern Zeiten erhalten hatten. Von dieſen Pelasgern nahmen die Raſenner, welche bisher ein wilder Haufe waren, Cultur an; endlich vereinigten ſie ſich mit ihnen ſo genau, daſs ſie mit einander einen Staat bildeten, welcher in der Geſchichte unter dem Namen des Hetruskiſchen Staats bekannt iſt. Dieſes mag ſich ohngefähr 1100 Jahre vor Chriſti Geburt ereignet haben.

Den Namen Hetrurien erhielt dieſes Land von dem Anführer dieſes galliſchen Stamms Raſenne. Man machte aus Raſenne, Turaſenne, Turſéne, Truſene, Tyrſene, Tyrrhene, Tuſci, Hetruſci.

Dionyſ. Halic. I, 30.

Dieſer Staat wurde durch Handlung und Schifffahrt bald reich und mächtig, und durch den Umgang mit gebildetern Völkern erlangte er Cultur, religiöſe Gebräuche und Künſte. Seine Schiffe giengen bis nach Ägypten, und lernten dort ägyptiſche Ritus, und Kunſt, wovon ſich noch Spuren in ihren Kunſtwerken erhalten haben. Durch den Umgang mit griechiſchen Colonien erhielten ſie von Zeit zu Zeit die neuern griechiſchen Ideen, die Fabeln und Künſte, welche nach der Auswanderung der Pelasger in Griechenland aufgekommen waren. Der Staat wurde endlich ſo bevölkert, daſs er ſeine Einwohner nicht mehr faſſen konnte und Colonien ausſenden muſste.

Die mächtigſte Epoche dieſes Staats war, wie ſie 12 Colonien nach den Ländern jenſeits des Po, und eben ſo viele nach Campania ſendeten. Dieſem letztern dankte Hetrurien die ausgebreitetere Bekanntſchaft mit den Griechen. Dieſe hatten ſchon weit früher Colonien in dieſen Gegenden errichtet; Cuma zum Beyſpiel erbauten die Eu-

böer 1500 Jahre vor Chrifti Geburt, die hetrufcifchen Colonien hingegen, deren Hauptftädte Capua und Nola waren, wurden erft 801 Jahre vor Chrifti Geburt erbaut. Mit diefen griechifchen Colonien, welche zur Zeit, als die Hetrusker fich in Campanien anbauten, fchon fehr anfehnlich waren, wurden fie durch die Handlung bekannt, und von ihnen erhielten wahrfcheinlich zuerft ihre Colonien, und von diefen das Mutterland die fpätere griechifche Cultur und Sitten. Noch näher lernten fie die Griechen kennen, da diefe in der 9ten und 11ten Olymp. in Sicilien und dem untern Italien Colonien anlegten; und endlich kamen felbft mehrere griechifche Familien nach Hetrurien, und liefsen fich bey ihnen nieder.

Vom Nationalcharakter diefes Volks wiffen wir wenig; auffer dafs fie zum Aberglauben fehr geneigt waren. Bey ihnen waren die Aufpicia und Auguria, welche die alten Pelasger aus Griechenland mitgebracht hatten, einheimifch. Sie waren die Erfinder von vielen Religionsgebräuchen, von Expiationen, Luftrationen, welche in der Folge die Römer von ihnen annahmen.

Die Römer dankten in den erften Zeiten den Hetruskern ihre ganze Cultur und Religion. Von ihnen erhielten fie infignia regiae dignitatis, auguria, facrificia, und Künfte. Wenn die Römer noch in fpätern Zeiten bey vorgefallenen Prodigiis in Verlegenheit waren, fo liefsen fie Augures aus Hetrurien kommen. Einer ihrer Könige Tarquinius I. war in Hetrurien von einem griechifchen Vater Demaratus gebohren, und brachte zuerft hetrufcifche Cultur nach Rom. Er berief Baumeifter und andere Künftler nach Rom, und zu feiner Zeit errichtete man die erften grofsen Gebäude in diefer Stadt, das Capitol und

die Cloaca Maxima. Hetrufcifche Sprachkenntnifs gehörte noch in den folgenden Zeiten zu Rom, zu einem Stück der guten Erziehung. Liv. IX. 36. Habeo auctores vulgo tum Romanos pueros, ficut nunc graecis, ita Etrufcis literis erudiri folitos.

Zur Zeit diefes Königs wurde der hetrufcifche Staat zum erftenmal gefchwächt. Ein Haufe Gallier drang Ao. V. C. 164. (v. Chr. Geb. 590) in Oberitalien ein, grief die dortigen hetrufcifchen Colonien an, und warf fie über den Haufen. Dadurch verlohren fie ihre Befitzungen jenfeits der Apenninen; die Stämme zerftreuten fich, und einer von ihnen die Rhätier mufste über die Alpen in die Gegend entweichen, die von ihm nachher Rhätia genennt wurde. Dem ungeachtet aber blieb er noch immer ein fehr mächtiger Staat. Bald nach diefer Zeit kamen fie wegen Handlungseiferfucht mit den Phocäern in einen Seekrieg, welcher fich mit einem grofsen Seetreffen endigte, welches fie in Verbindung mit den Carthaginenfern ihren Feinden im Sardinifchen Meer lieferten im J. d. W. 3445.

Mit den Römern hatten fie gleich bey der Entftehung derfelben Krieg. Romulus bekriegte die Fidenater und Vejenter; die folgenden Könige hatten ebenfalls Kriege mit diefen Kantonen. Aber diefe Kriege waren von keiner Erheblichkeit, und trafen nicht das eigentliche Hetrurien. Heftiger und beftändiger waren ihre Kriege mit den Römern feit der Einführung des Confulats. Die erfte Gelegenheit gab der Beyftand, den anfangs die Vejenter und Tarquinier, und nachmals auch der Lucumo von Clufium Porfena, dem vertriebenen König Tarquinius gegen die Republik Rom, aber ohne Erfolg leiftete. Nun war die Eiferfucht zwifchen diefen beyden

Staaten angefacht; die Römer griefen immer weiter um ſich, die Hetrusker widerſetzten ſich ihnen, und dieſes gab Gelegenheit zu einer langen Reihe von Kriegen, welche gegen 200 Jahre fortdauerten, und ſich endlich mit dem gänzlichen Untergang des Staats endigten.

Auſſer den Römern hatten die Hetrusker noch viele andere Feinde. Mit den Carthaginenſern und Siculern und den griechiſchen Colonien in Magna Graecia kamen ſie wegen der Handlung in Kriege. Sie belagerten die Stadt Cuma (A. V. C. 280. a. C. 474. Olymp. 76. 3.) welcher Hiero der Regent von Syrakuſa zu Hülfe kam. Es fiel eine Seeſchlacht vor, in welcher die Hetrusker aufs Haupt geſchlagen wurden. Dreyſig Jahre ſpäter (Olymp. 85. 3. a. Ch. 438, ab V. C. 316) fielen die Samniter die hetruſciſchen Colonien in Campanien an. Dieſe konnten ihren Feinden nicht widerſtehen, ſondern muſsten das Land mit ihnen theilen, deſſen ſie ſich 15 Jahre hernach (Olymp. 89. 2. a C. 423. V. C. 331) durch den verrätheriſchen Überfall der Stadt Capua bemächtigten.

Diodor. Sic. XI. 51. 88. Pind. Pyth. I. 139.

Livius IV, 37. Diodor. XII. 31. Strabo V. p. 371.

Alle dieſe Unglücksfälle trafen aber immer mehr die hetruſciſchen Colonien, als das eigentliche Hetrurien. Dieſes wurde zuerſt (Olymp. 96, 1. V. C. 358. a. C. 395) erſchüttert. Denn in dieſem Jahr eroberte der Diktator Camillus, Veii, und das Jahr darauf hatten die Falisker das nemliche Schickſal. Von dieſer Zeit an war der Staat immer neuen Anfällen ausgeſetzt, welche ihn ſeinem Untergang näher brachten.

Wenige Jahre nach der Eroberung der Stadt Veii zog ein Haufe Senoniſcher Gallier über die Apenninen

und belagerte Clusium. Die Römer, welche ſich dieſer Stadt annahmen, zogen den Krieg in ihr Land, der ſich mit der Zerſtörung Roms durch die Gallier, und der bald darauf erfolgten Niederlage derſelben durch den Camillus endigte. Die übrigen Gallier wurden bald hernach zwar wieder in ihr Vaterland zurückgeruffen, weil die Veneter darein eingefallen waren (Polyb. II. 18.); aber es kamen von Zeit zu Zeit neue Haufen, welche in Hetrurien einfielen, und das Land beängſtigten. Durch dieſe gedrückt wurde dieſer Staat ſehr herabgebracht; ſeine Äcker verwüſtet, ſeine Städte zerſtört, und alle ehemalige Denkmale ſeiner Gröſse wurden ein Raub der Verheerung.

Den völligen Untergang ihres Staates bereiteten ſich die Hetrusker ungefähr 100 Jahre nach der Eroberung von Veji, und wenige Jahre nach dem Tode Alexanders des Groſsen, durch einen neuen Krieg, den ſie in Verbindung mit den Umbrern gegen die Römer anfiengen. In dieſem Krieg drang der Conſul Fabius zuerſt durch den bisher für undurchdringlich gehaltenen Ciminiſchen Wald; und bald darauf ſchlug ſie der Dictator Papirius Curſor an dem Vadimoniſchen See aufs Haupt. Et ille primum dies, ſagt Livius (IX. 39.) fortuna veteri abundantes Etruſcorum fregit opes. Doch vertheidigten ſie ſich noch 30 Jahre lang gegen die Römer, bis ſie (a. C. 283. V. C. 471. Ol. 124. 2.) in einer andern Hauptſchlacht völlig beſiegt und gezwungen wurden, um Friede zu bitten, und ſich mit den Römern zu verbinden. Von dieſer Zeit an hörte der hetruſciſche Staat auf, und ward römiſch.

Zweytes Capitel.

Gang der Kunſt bey den Hetruriern. Urſachen ihres Zurückbleibens in derſelben. Was ſie leiſteten. Epochen ihrer Kunſtgeſchichte.

Bey den Hetruskern nahmen die Künſte eben den Gang, den ſie bey andern Völkern nahmen. Man fieng vom Rohen und Ungeſtalteten an, bildete ſich nach und nach aus, und gelangte endlich zur Vollkommenheit.

Dieſe Nation brachte es in der Kunſt ſehr weit; aber den hohen Grad der Vollkommenheit, worauf die Griechen ihre Künſte brachten, erreichte ſie nie. Man findet in ihren Werken des beſten Stils einen eigenen Nationalcharakter, Liebe zum manierirten, und übernatürlich expreſſiven; eine ungemeine Härte in der Zeichnung, und im Ausdruck, Trockenheit, übernatürliche und gewaltſame Stellungen, einen unermüdeten Fleiſs in Nebendingen, in Gewändern und Falten, aber Mangel an griechiſcher Eleganz und Grazie.

Die Urſache, warum die Hetrusker in dieſer letzten hinter den Griechen zurückgeblieben ſind, mag theils in ihrem Temperament, theils in ihrer politiſchen Lage zu ſuchen ſeyn. So viel man von ihnen in der Geſchichte weiſs, ſo müſſen ſie viele Neigung zur Melancholie gehabt haben. Perſonen von dieſem Temperament ſind zwar ſehr geſchickt zu tiefen und anhaltenden Unterſuchungen; aber ihre Empfindungen ſind zu lebhaft und zu tief, und eben deſswegen der ſanften Bewegung weniger empfänglich, welche den Geiſt geſchickt macht, das Schöne zu denken, zu empfinden, und darzuſtellen. Ein Beweis von ihrer melancholiſchen Gemüthsart ſind die vielen Auguria,

Wahrſagungskünſte, Expiationen, welche von ihnen erfunden wurden; und wovon auch Hetrurien die Mutter der Superſtition genennt wurde. Ihre Bücher über die Divination erregten Entſetzen und Schrecken in jedem, der ſie nachſchlug, ſo fürchterliche Worte und Figuren enthielten ſie. Jene hetruſciſchen Prieſter, welche an der Spitze der Tarquinier mit Fackeln und Schlangen in den Händen, die Römer anfielen, können eine Idee von ihren religiöſen Ritus geben. Einen andern Beweis ihres melancholiſchen Temperaments geben die Darſtellungen von Mordſcenen, welche man auf ihren Toden-Denkmalen vorgeſtellt ſieht, da hingegen die Griechen, deren Geblüt leichter floſs, durch angenehme Bilder und Fabeln, welche ſich auf das menſchliche Leben bezogen, die Idee des Todes erträglicher zu machen ſuchten. Bey ihnen waren auch die blutigen Schauſpiele einheimiſch. Die Römer lernten ſie von ihnen, die Griechen aber verabſcheuten ſie jederzeit.

Doch würden ſie vielleicht durch Übung und Fleiſs die Fehler, welche durch ihr Temperament, ihren Kunſtwerken anhängt, überwunden haben, wenn ihr Staat länger ſeinen Wohlſtand in Ruhe genoſſen hätte. Aber feindliche Einfälle hinderten ſie an der Vollendung der Kunſt. —

Die Hetrusker haben in allen Theilen der bildenden Künſte viel geleiſtet, aber überall ſieht man Spuren ihres Nationalcharakters.

Ihre Architektur iſt ſchwerfällig und äuſſerſt einfach, und unter dem Namen der toskaniſchen Bauart bekannt. Erhalten hat ſich von ihren Gebäuden nichts, als hie und da Mauern, welche an den ungeheuern Quaderſtücken, die ohne Mörtel zuſammengelegt, und bisweilen mit Klam-

mern verbunden ſind, kennbar ſind. Die wichtigſten Überreſte ihrer Baukunſt ſind die Mauern von Cortona und Freſile, die Ruinen der Theater zu Gubbio und Arezzo, und die gröſten Grabgewölbe zu Peruggia. Zu Rom ſind die Cloaca maxima, und die Fundamente des alten Capitols Arbeiten hetruſciſcher Baumeiſter.

In den Werken der hetruſciſchen Kunſt trift man groſse Verſchiedenheit an; einige ſind ſchön, andere ſind ſchlecht gearbeitet, einige ſcheinen uralt, andere aus beſſern und gebildetern Zeiten zu ſeyn. Winkelmann wollte daraus die Kunſt dieſes Volks in die alte, mittlere und neue Kunſt eintheilen. Dieſe Eintheilung hat dieſes gegen ſich, daſs man unmöglich genau die Gränzlinien zwiſchen dieſen verſchiedenen Epochen der Kunſt ziehen kann. Wir haben zu wenig hiſtoriſche Angaben vom Zuſtand der Künſte in Hetrurien, von der Art ihrer Entſtehung, und Ausbildung; von ihren Künſtlern und den Zeiten, in welchen ſie gelebt haben, als daſs wir nach eigentlichen Epochen von der Kunſt dieſes Landes reden könnten. Von ihren Künſtlern ſchweigt die Geſchichte ganz. Nur Einen nennt Plinius, den Demaratus, der aus Corinth nach Tarquinii zog, und ſich mit dem Cleophanes einem Maler, und den Bildhauern Euchir und Eugrammus daſelbſt niederlieſs. Dieſes iſt das älteſte und einzige hiſtoriſche Datum, was wir von den hetruſciſchen Künſtlern haben. Wie aber die Kunſt vor der Ankunft dieſer Griechen beſchaffen war, welchen Zuwachs ſie durch dieſelben erhielt, und welche Fortſchritte ſie nach ihren Zeiten machte, davon ſchweigt die Geſchichte gänzlich.

Wenn man gewiſſe Epochen in der hetruſciſchen Kunſt beſtimmen will, ſo muſs man ſie nicht aus dem ge-

ringern oder grösern mechanischen Werth der Kunstwerke, sondern aus dem Innhalt der in demselben angebrachten Darstellungen ableiten. Der Hetrusker stellte wie der Grieche, Mythen in seinen Kunstwerken vor. Ein groser Theil davon beschäfftigt sich mit griechischen ältesten Mythen, andere sind ebenfalls griechisch, aber schon aus den Zeiten, in welchen Künstler und Dichter die Mythen erweitert, verändert und verschönert hatten.

Die älteste griechische Mythologie erhielten die Hetrusker durch die Pelasger, welche dieselbe weit länger bey sich erhielten als die Hellener. Dahin gehören die Gottheiten Saturnus und Ops, Vesta, Minerva, Mars, Jupiter und Juno. Dahin gehören ferner, die religiösen Gebräuche und Meinungen der ältesten Griechen, die wir im Homer finden, vorzüglich aber die Lehren, daſs die Götter sich der Schicksale der Menschen also annehmen, daſs sie ihnen sichtbar erscheinen, nnd entweder ihnen beystehen, oder ihre Anschläge vereiteln. Ferner die Meinungen von den Wunderzeichen, wodurch die Götter ihren Willen zu erkennen geben; und die Gewohnheit, nichts ohne Rath der Götter zu unternehmen. Daher entstund das grose Ansehen der Augurn und Orakel. Dieses war die Religion der alten Hellener, so wie man sie noch beym Homer findet. In der Folge vernachläſsigten die Griechen die alten Ritus ganz, welche sich nun nur noch in den Gegenden Griechenlands erhielten, wo die ältesten Gebräuche beobachtet wurden, in Olympia und Delphi. Die Hetrusker aber blieben der alten Religion getreu, und erhielten sie noch in spätern Zeiten.

Diese ältesten Mythen findet man auf einigen hetruscischen Denkmalen ausgedrückt. Dahin gehören Mer-

kurius, der die Schickſale des Achilles und Hektors ab wiegt. — Aus der älteſten griechiſchen Mythe erhielt ſich auch dieſes bey den Hetrusken, daſs ſie die Götter mit Flügeln vorſtellten.

In den ſpätern Zeiten kamen die ausgebildetern Mythen der Griechen durch ihre Coloniſten auch nach Italien. Die Hetrusker erhielten dieſelben von dieſen, und nahmen ſie auch an. Durch dieſe erhielten ſie auch Nachrichten von den Fortſchritten der griechiſchen Kunſt. In Magna Gräcia wurde vieles von griechiſchen groſsen Meiſtern gearbeitet. Die Hetrusker bildeten ſich nach denſelben, und daher kommt es, daſs man an einigen ihrer ſchönſten Werke ſo viel griechiſches Coſtum, und ſo viel Kunſt ſieht, daſs man ſie für Werke der griechiſchen Kunſt halten würde, wenn der Mangel an griechiſcher Eleganz, und das übertrieben beſorgte in Nebendingen nicht ihren hetruſciſchen Urſprung anzeigte.

In andern Werken der Hetrusker findet man egyptiſche Ideen, womit ſie ſich durch die Schifffahrt nach Egypten bekannt machten. Dahin gehört die Form der Scarabäen, welche ſie ihren geſchnittenen Steinen gaben.

Wenn man dieſes zuſammen nimmt, ſo möchte man die Epochen der hetruſciſchen Kunſt alſo beſtimmen;

1) Denkmale der rohen Kunſt.

2) Denkmale, welche die älteſten griechiſchen und pelasgiſchen Fabeln vorſtellen, welche in Italien in den älteſten Zeiten einheimiſch geworden ſind.

3) Denkmale der Nachahmung egyptiſcher Ideen und Kunſt.

4) Denkmale der ſchönen Kunſt, worinn man neuere griechiſche Fabeln und Nachahmung der vollendeten griechiſchen Kunſt erblickt.

Die Denkmale der rohen Kunſt ſind aus den Zeiten, in welchen die Hetrusker noch keinen Begriff von Kunſt, und keine guten Muſter hatten. Man ſiehet das Rohe in der Unerfahrenheit des Künſtlers, in Behandlung ſeiner Materie, in der Proportion der Theile, in der Stellung und Handlung ſeiner Figuren. Es ſind thönene oder bronzene erſte Verſuche, welche nach keinem guten Muſter angeſtellt wurden, und wobey ſchickliche Werkzeuge fehlten. Dieſe Verſuche müſſen in die Zeiten fallen, in denen die Hetrusker noch keinen Umgang mit fremden gebildetern Nationen gehabt hatten. Dadurch fallen die Meinungen derjenigen, welche glauben, die Hetrusker hätten ihre Künſte von den Ägyptern oder Phöniciern erhalten. Die erſten Einwohner Hetruriens waren ein aus mehrern Völkern vermiſchter roher Haufe — und die Pelasger waren nicht viel gebildeter. Von den Phöniciern wollten Bochart und Mazochi die Kunſt und Sprache der Hetrusker ableiten, aber man hat kein hetruſciſches Denkmal, worinn phöniciſche Religion und Kunſt ſichtbar wäre.

Doch wenn man auch dergleichen hätte, ſo könnte man doch dieſe Kunſt nicht für die erſten Verſuche in der Kunſt ausgeben. Die Phönicier waren, wie die Hetrurier entſtunden, ſchon ein gebildeter Staat; die Hetrurier würden die beſſern Werke derſelben nachgeahmt haben.

Eben dieſes gilt auch von den Ägyptern, von deren Ideen in den älteſten rohen hetruriſchen Verſuchen nichts vorkommt.

Ob dieſe rohen Verſuche nicht von benachbarten Völkern ſind? kann gefragt werden. Einige ſind ohne ſichern Grund für hetruſciſche gehalten worden, andere ſind un-

ſtreitig hetruſciſche, wie aus den Schriften und Kleidungen zu erſehen iſt.

Daſs man einige rohe Werke nicht gewiſs den Hetruskern beylegen kann, zeigt, daſs die Hetrusker ihre Künſte ſelbſt erfunden haben; denn die erſten Verſuche in der Kunſt ſind bey jedem Volk einander ähnlich, und können nicht unterſchieden werden, wenn nicht die Kleidung etwas beſtimmtes darüber zeigt. Einige dieſer alten Verſuche ſind Galliſchen ähnlich, andere Aboriginiſchen.

Das meiſte, was über den Sinn dieſer älteſten Verſuche geſagt wird, iſt unnütz, da die alten Hetrusker im Anfang keine gewiſſen Attribute der Gottheiten hatten — Zuerſt hatten ſie Steine, dann unförmliche Figuren ohne Attribute. Man konnte ſelbſt das Geſchlecht der Gottheiten nicht unterſcheiden. Daher die Gewohnheit der Römer, daſs, wenn ſie eine Stadt erobert hatten, ſie die Götter derſelben, alſo ihnen nach Rom zu folgen anriefen: Si Deus, ſi Dea es. Den Bildern wurden erſt in der Folge Symbole beygelegt, zuerſt durch einen Zufall, dann nach dem Urtheil einzelner Menſchen; daher kommt es, daſs man bey manchen alten Idolen eine ſo groſse Menge Attribute findet. Aus dieſen wählte der Aufgeklärte in der Folge die ſchönſten heraus.

Könnten dieſe Werke aber nicht aus ſpätern Zeiten ſeyn? Die Künſte bilden ſich gewöhnlich in der Hauptſtadt aus, in kleinen Landſtädten werden ſie vernachläſsigt. Doch erblickt man auch in den erſten rohen Verſuchen gewiſſe Kennzeichen von Einfachheit und Alterthum, dem beſſere Originale fehlten, ein elender Künſtler aus den folgenden Zeiten zeigt ſich auch in der ſchlechten Arbeit als Nachahmer.

Diese ältesten Arbeiten sind 1) von Thon, 2) von Metall.

Die irrdenen sind älter, denn man kann keine Figuren von Bronze giessen, ehe man sie in Thon modelliret.

Die Kunst, in Metall zu schmelzen, war bey den Hetruskern schon in den ältesten Zeiten bekannt. Sie hatten ihre eigene Metallgruben, die aber zur Zeit der Römer eingiengen. Plin. Daher vermehrten sich ihre Statüen so, dass in Vulsinium 2000 eherne Statüen waren.

2) Andere Kunstwerke zeigen:

a) Ägyptische Nachahmung, andere

b) Pelasgische Nachahmung.

In den Kunstwerken, welche theils ägyptische, theils pelasgische Nachahmung zeigen, trift man mehrere Ausbildung an, aber welche von beeden Arten die ältere sey, ist ungewiss. Die, welche glauben, die Hetrurier hätten ihre Kunst von den Ägyptern, halten die erste für älter, und es ist nicht zu läugnen, dass nicht diese ein hohes Alterthum verrathen. Allein hätten die Hetrurier einmal angefangen sich nach Ägyptern zu bilden, so würden sie mehr in diesem Stil geleistet haben, wenigstens würden sie mehr davon beybehalten haben; und doch verhält sich dieses ganz anders, und man trift kein Volk an, welches seinen eigenen Charakter so unverfälscht erhalten hätte, als die Hetrurier. Wahrscheinlicher ist es daher, dass, als die Hetrurier anfiengen sich zu excoliren, sie selbst, ohne von jemand etwas zu entlehnen, dasjenige zu bilden anfiengen, was ihnen vorkam. Sie bildeten ihre religiösen und bürgerlichen Gebräuche, und zum Theil auch pelasgische Fabeln.

Die ägyptiſche Nachahmung zeichnet ſich durch die gerade Körperſtellung, die Arme, die an den Körpern anliegen, und die neben einander ſtehenden Füſse aus. — Dieſer Stil iſt mehr der der älteſten Kunſt.

Die Ägypter brachten die Kunſt aber nicht nach Hetrurien, ſondern die Hetrusker ſahen ihre Werke in Ägypten, und brachten einige derſelben nach Hetrurien.

Am meiſten beſchäftigten ſie ſich aber mit pelasgiſchen Fabeln, die ihnen am bekannteſten waren.

Drittes Capitel.

Studium der Hetruriſchen Alterthümer. Die verſchiedenen Branchen ihrer Kunſt und ihre vornehmſten Kunſtwerke. — Anhang von Volskiſchen, Samnitiſchen und Sardiniſchen Kunſtwerken.

Das Studium der hetruſciſchen Alterthümer wurde lange vernachläſsigt. Man fand zwar ſchon in den vorigen Jahrhunderten zu Cortona, Fieſoli, Volterra, Gubbio und Peruggia eine Menge Überreſte von Kunſtwerken dieſes Volks, aber man achtete ſie nicht, und zertrümmerte alles. Erſt ſeit 1720 fieng man an die Alterthümer deſſelben zu ſammeln, vorher hatte man gar keine Begriffe von der Kunſt. Der erſte, der den Gedanken dazu veranlaſste, war Buonaruotti. Dieſer fand in der groſsherzoglichen Bibliothek zu Florenz die Handſchrift eines gelehrten Schottländers Thomas Dempſter über alte hetruſciſche Geſchichten; dieſe erregte bey ihm den Gedanken, die hetruſciſchen Alterthümer zu bearbeiten. Er theilte ſeine Idee dem Ritter Cok mit, welcher engliſcher Geſandter

in Florenz war, und durch Liebhaberey auf hetrufcifche Kunftfachen war geleitet worden. Diefer gab die Koften zum Druck her, und Buonaruotti unternahm es, das Werk mit einer Anzahl Kupferftiche und Anmerkungen herauszugeben. Das Werk ift betitelt: Dempfteri de Hetruria regali opus. Edidit Thom. Cok. Flor. 1723.

Nachher kam Ant. Franc. Gori. Diefer reifte in ganz Tofcana herum, und liefs überall abzeichnen, was er von Alterthümern fand. Ao. 1735 gab er einen Prodromus ant. Hetr. heraus, worinn er fein grofses Werk, Mufeum etrufcum ankündigte. Diefes erfchien 1737 in 3 Foliobänden. Ein Prof. der Rechte zu Pifa, Jofeph Averanio, fchofs die Koften dazu vor. Das Werk enthält ungemein viele Compilation und Träumereyen. Eine kleinere Ausgabe ift: Antiquitates Etrufcae a — A. F. Gorio concinnatae, in Compendium redactae a M. N. Schwebelio. Norimb. 1770. fol. —

Nun wurde man aufmerkfamer auf hetrufcifche Alterthümer, und fieng an diefelben zu fammeln, und Mufea Etrufca anzulegen. Einer der erften Sammler war Mario Guarnacci zu Volterra. Er liefs durch Gori feine Sammlung in einem Werk befchreiben, das unter dem Titel: Mufeum Guarnaccium 1744. in fol. herauskam. Es find dabey 40 Kupfertafeln, welche Sarkophagen und Urnen vorftellen, die in den Grabgewölben zu Volterra gefunden wurden.

Guarnacci fchrieb noch ein anderes Werk: Origine italiche, ofiano Memorie iftorico - Etrufche Lucca 1747. fol. betitelt, worinn auch verfchiedenes für hetrufcifche Alterthümer vorkommt. Das Werk felbft ift fchlecht, hat

aber doch wegen der darinn abgebildeten Münzen ſeinen Werth.

Ein anderes Muſeum von hetruſciſchen Alterthümern beſaſs Card. Gualtieri. Es waren Idolen und Vaſen darinn, welche man zu Todo, dem alten Tuder in Umbrien gefunden hatte. Dieſes Muſeum wurde nach dem Tod des Beſitzers zerſtreut; und das meiſte davon kam ins Vaticaniſche Muſeum.

Zu Cortona wurde eine Academia Hetruſca errichtet, welche 7 Bände Diſſertazioni dell' Acad. di Cortona von 1742 an, herausgab. Sie enthalten Abhandlungen über antiquariſche Gegenſtände, nicht immer vom wichtigſten Innhalt.

Paſſeri von Peruggia brachte ſein ganzes Leben mit dem Studium der hetruſciſchen Alterthümer zu. Er ſchrieb Paralipomena in Dempſterum. Lucca 1767. Später gab er eine Sammlung hetruſciſcher Vaſen heraus, unter dem Titel: Picturae Etruſcorum in vaſculis explicationibus illuſtratae a J. B. Paſſerio. Voll. III. 760—75. Vid. Zugabe zu Götting. gelehrten Anzeigen 1770. St. 12. S. 97. f. und Anzeigen 1777. S. 52. S. 410. f. Er ſtarb 1780 und vermachte ſeine Sammlung der Stadt Peruggia. Er übertraf alle ſeine Vorgänger an Kenntniſſen.

Lanzi gab Saggio ſulla letteratura dei antichi popoli d'Italia heraus. Lond. 1740. 8. Das Werk beſchäftigt ſich gröſstentheils mit hetruſciſcher Sprache und Litteratur und Kunſt.

Graf v. Caylus Sammlung von ägyptiſchen, hetruriſchen, griechiſchen und römiſchen Alterthümern. Aus dem Franz. überſetzt. Nürnb. 1766. 4.

Collection of Etruſcan, Grecian and Roman Antiqui-

ties from the Cabinet of the W. Hamilton — Napo li. Imp. fol. 4 Bde. Herausgegeben von Chev. d'Haucarville. Ein vortrefliches Werk mit vielen ſchönen Kupfern. Vid. Götting. Anzeigen 1768. St. 94. S. 754. 1770. St. 118. S. 1085.

Kunſtwerke der Hetrusker.

1) Statüen theils aus Bronze, theils aus Marmor.

a. Arbeiten in Bronze.

Die Hetrusker goſsen groſse Werke. Auf dem Capitol war ein Apollo in Koloſſalgröſse, von hetruſciſcher Arbeit. Das meiſte, was die hetruſciſchen Künſtler arbeiteten, kam nach der Unterjochung der Nation nach Rom. Dorten gieng es in den Verheerungen unter.

Wir haben eine Menge kleiner ungeſtalteter Idolen aus Bronze, welche man für hetruſciſche Arbeit ausgiebt; ſie können aber eben ſowohl von andern italiäniſchen alten Völckern herkommen.

Von groſsen Stücken haben wir nur 6 Statüen. Zwey davon ſind im Pallaſt Barberini, ſie ſind von ſehr roher Arbeit. Die Eine ſtreckt einen Arm empor, und iſt dem Genius zu Florenz ganz ähnlich, das Füllhorn, das er in dem andern Arm trägt, iſt modern. Die andere Figur iſt ganz ohne Attribute. Beede Statüen ſind 4 Palmen hoch.

Zu Florenz (Muſ. Flor. III. 81. Dempſt. tab. 40. Montf. III. iſt eine 6 Fuſs 2 Zoll hohe Figur, die unter Cosmo III. bey Peruggia gefunden wurde. Am Gewand der Figur iſt eine Schrift, die man wohl leſen, aber ſchwer erklären kann, ſo viel auch darüber geſchrieben worden iſt. Man nennt die Statüe, weil ſie den rechten Arm emporhält, bald Haruspex, bald Senator. v. Pelli Saggio Storico della Galleria di Firenze. T. II. 35.

Minerva. Muſ. Hetruſc I. 28. Montf. I. Suppl. I. 39. man fand ſie 1541 zu Arezzo. Sie gehörte ehehin in die Sammlung des Card. Gualtieri, und iſt nun zu Rom im Vatican. Die Arbeit iſt ſehr hart. Mengs Op. I, p. 187. hält ſie für eine Amazone.

Genius. Muſ. Hetr. 87. Flor. III. 45. eine ganz nackte Figur aus den beſten Zeiten der Kunſt. Eine Copie davon iſt zu Caſſel. Weil dieſe Statüe zu Peruggia gefunden wurde, ſo heiſst man ſie hetruſciſch.

Eine Chimäre; ebenfalls zu Florenz. Sie wurde 1554 gefunden, und iſt ein herrliches Stück. Es iſt eine Inſcription darauf, welche Gori Muſ. Etruſ. T. II. 243. und Paſſeri (Lett. Roncagl. T. 23. Racc. d'Opuſc. lett. 11) leſen: (tinmicuil) Swinton in transactions philoſophical. T. V. 304 will leſen tinnaiſuil, und erläutert es aus dem Hebräiſchen: תננחעיאל Draco, capra, leo. Dempſt. 22. v. Saggio della Gal. di Firenze. T. II. 32.

Card. Borgia beſitzt viele kleinere Idolen, worunter einige Fortunen merkwürdig ſind.

b. Marmorne Statüen.

Von den meiſten kann man nicht mit Gewiſsheit ſagen, ob ſie hetruſciſch ſind, oder nicht. Sie haben ſelten Schrift, woraus man mit Gewiſsheit etwas behaupten könnte. Viele können Arbeiten italiäniſcher Völker ſeyn, viele können ſelbſt griechiſchen Meiſtern angehören.

Die vornehmſten Stücke, die man darunter rechnet, ſind:

1) Veſta in Gal. Giuſt. aber dieſe iſt gewiſs alt griechiſch und eine Juno.

2) ein hetruſciſcher Prieſter in Villa Albani. Winkelm. Stor. T. I. tab. 15. Die Statüe iſt 10 Palmen hoch.

3) in Villa Mattei eine schwangere Frau — Winkelm. hält sie für eine Juno Lucina.

4) Apollo im Capitol. Mus. Cap. 14.

5) Apollo im Pallast Conti.

6) Diana zu Portici, wurde im Herkulan gefunden. Noch ein Paar Statüen bey Montf. III. 40.

Reliefe.

Unter den Reliefen sind viele, welche man mit Winkelmann für hetruscische Arbeit ausgiebt, die aber nichts anders als griechische Arbeit im alten Stil sind, der sich in Magna Graecia lange erhalten hat. Diese Stücke sind meistens Altäre, oder enthalten religiöse Vorstellungen. Daraus sieht man, dass dieser alte Stil bey Kunstwerken, die für Tempel bestimmt waren, angewendet wurde. Zu diesem gehören alle Reliefe bey Winkelmann in Mon. ined.

Der Stil in ächten hetruscischen Basreliefen ist ganz verschieden. Einer ist bey Montf. T. I. 53. Dissert. dell' Acad. di Cortona. T. 2. p. 48. Die Inscription erklärte Bourguet in bibliotheque Italique. T. III. p. 174. Olivieri in Diss. sopra alcuni monumenti Pelasgi. in Diss. dell' Acad. di Cortona. P. II. p. 1. Der letztere hält entweder das Ganze für einen Betrug, oder glaubt doch, die Inscription gehöre nicht zum Relief.

Die hetrurischen Sarcophagen und Urnen sind aus verschiedener Materie: von gebranntem Thon, Alabaster, Gips. Einige bewahrten ganze Leichname auf, andere nur die Asche und Knochen. Alle haben Deckel. Diese sind theils blos darauf gelegt, theils angeklammert, theils mit Bley angeschmolzen. Fast alle haben Reliefe — ein grosser Theil davon ist bemahlt, selbst die Reliefe sind es.

Die Reliefe ſind meiſtens Sujets aus der alten griechiſchen Heldengeſchichte, fabulae Homericae; aber auf eine ganz eigene Art vorgeſtellt, ſo wie wahrſcheinlich in den älteſten Zeiten die Pelasgiſche Sage war. Auf manchen findet man hetruſciſche Originalfabeln; wie auf einem Sarkophag des Muſ. Pio Clementino, worauf der Tod des Megentius vorgeſtellt iſt. Andere Sujets ſind unbeſtimmt, und ſtellen blos Gefechte vor; eine Vorſtellung, welche die Hetrusker ſehr liebten. Die meiſten dieſer Sarkophage wurden in den Grabgewölben von Volterra und Peruggia gefunden.

Opferſchalen

fand man in Grabgewölben Sie ſind theils von Bronze, theils von Thon. Auf einigen ſind die Figuren hohl gravirt, auf andern ſind ſie erhaben. Als Kunſtwerke ſind ſie von mittelmäſsigem Werth, aber für die Gelehrſamkeit ſind einige ſehr wichtig. Einige ſind uralt, andere aus den ſpätern Zeiten. Unter die älteſten gehört die bey Winkelm. mon. ined. wo Merkur die Schickſale des Hektors und Achilles abwägt. Die wichtigſte iſt im Muſ. zu Bologna, deren Relief die Geburt der Minerva vorſtellt. Diſſert. del Dottore Pier Franceſco Foggini ſopra una patera Etruſca in Diſſ. dell'Ac. di Cortona. T. II. p. 93. Buonaruotti ad Dempſterum §. 2. Heyne giebt in novis Comment. Societ. Goetting. IV, p. 82. ein Verzeichniſs der hetruriſchen Schalen.

Vermiſchte Alterthümer (Anticaglie.)

Überreſte von Waffen, Damenſchmuck, faſt alles von Bronze. Den Damenſchmuck nennt man blos etruſciſch, weil er in Toskana ausgegraben wird.

Münzen

ſind von Bronze. Goldene und ſilberne Münzen hatten die Hetrusker nicht; dieſe letzten Metalle wurden gewogen. Die Münzen ſind ſehr einfach, und haben blos Werth für den Antiquar. Sie haben bloſe Symbole., auf einigen iſt noch der Name der Stadt, aber keine Namen der Magiſtrate findet man auf ihnen. Sie ſind theils gegoſſen, theils geprägt. Guarnacci in origine italiche, und Paſſeri de re numaria hetruſcorum, haben viele in Kupfer geſtochen.

Gemmen.

Die hetruſciſchen Gemmen zeichnen ſich durch ihre Form, und durch die den Hetruscern eigene ſtarke Zeichnung, vor den griechiſchen Steinen aus. Auf den meiſten iſt der Name der in derſelben vorgeſtellten Figuren eingeſchnitten. Dieſes unterſcheidet ſie wieder von den griechiſchen Steinen, in welchen die Namen der Steinſchneider eingeſchnitten ſind. Die Form des Steins iſt die Form eines Scarabäus.

Die ſtärkſte Sammlung hetruſciſcher Steine beſaſs Baron Stoſch. Dieſe kam nach Neapel an den Duca Caraffa Noya, nun iſt ſie im königlichen Muſeum. Die vornehmſten Gemmen ſind:

1) Fünf der Helden gegen Theben, in Carneol. Der Moment, den die Gemme vorſtellt, kann Beziehung haben

a) auf die Siege dieſer Helden in den Nemäiſchen Spielen, wo Adraſtus im Pferdrennen, Tydeus im Ceſtuskampf, Amphiaraus im Laufen, und Diskuswerfen, Polynices im Ringen und Parthenopäus im Bogenſchieſsen ſiegte. Allein die traurige Stellung einiger von den Helden läſst dieſe Erklärung nicht zu.

b) Auf die Bekriegung des Eteocles.

α) Tydeus kommt zum Adraſtus, und berichtet ihm die übel abgelaufene Geſandſchaft des Eteocles. Aber die Zuſammenkunft ſcheint eher im Hauſe des Amphiaraus zu ſeyn. Adraſtus und Tydeus ſind bewaffnet, und ſcheinen zu jenem gekommen zu ſeyn.

β) Adraſtus und Tydeus kommen zum Amphiaraus, zeigen ihm den Entſchluſs an, Theben zu bekriegen, und laden ihn ein, an dem Feldzug Theil zu nehmen. Dieſer wuſste, daſs er vor Theben ſterben ſollte, und zeigt Abneigung dazu. Polynices ſcheint darüber betrübt.

Winkelm. Storia etc. T. I. 112. Opere di Cianrinaldo Carli T. IX. p. 359. bezweifelt es, daſs die Gemme hetruſciſch ſey, weil einige derſelben Buchſtaben auf der Bologneſer Münze von Zancle vorkommen; und ϟ S in Münzen von Meſſena, und D ſtatt P in verſchiedenen Innſchriften ſich befindet.

2) Tydeus, der ſich die Lanze aus dem Fuſs zieht, mit dem Namen Tute. Winkelm. Storia etc. T. I. p. 111. ein Carneol.

3) Peleus, der ſich die Haare beym Fluſs Sperchius wäſcht, Winkelm. Stor. T. I. 44. Caylus T. VII. pl. 23. in Achat geſchnitten.

4) Der ſitzende Theſeus; die Idee iſt:

— — — ſedet aeternumque ſedebit

Infelix Theſeus — — —

Andere ſagen, es ſey ein ruhender Herkules. Caylus T. VI. pl. 36. Mon. ined. n. 101.

5) Zwey Salii, welche die Ancilia tragen.

6) Ein ſich bewaffnender Achill Cayl. I. p. 30. 3. iſt im Cabinet des Stadthalters zu Haag.

7) Herkules mit dem Dreyfuſs des Apollo. Muſ. Etruſc. 199. 5.

Die Hetrusker hatten ſchon in den ältern Zeiten geſchickte Maler. Die Tempel zu Ardea und Landrium, die Plin noch ſahe, ſollen vor Roms Erbauung gemahlt worden ſeyn. Wir haben noch gemahlte Vaſen übrig. Von Wandgemälden haben ſich nur wenige Fragmente erhalten, die man in den neueſten Zeiten zu Turdino (Tarquinii) Cornetto, Carale; fand — aber auch dieſe ſind ſehr vernachläſsigt. Pyres wollte ein Werk darüber herausgeben; Ao. 1779 kündigte er 60 Kupfertafeln an; im 53. B. der Philoſophical transactions p. 127. iſt eine von den Zeichnungen befindlich.

Viele von den hetruſciſchen Kunſtwerken ſind mit Inſchriften verſehen. Dieſe gaben Gelegenheit zu Unterſuchungen über die Sprache der Hetrusker. Leſen lernte man ſie bald, aber ſchwerer war es ſie zu verſtehen.

Das Studium der hetruſciſchen Sprache kam ſehr in Bewegung durch die Tabulae Eugubinae. Zu Gubbio, dem alten Ingubium fand man Ao. 1444 acht Tafeln von Bronze in einem unterirrdiſchen Gewölbe. Eine wurde verlohren. Von den ſieben übrigen haben fünf auf beyden Seiten Schrift, zwey nur auf der einen. Die Schrift iſt auf vier Tafeln ſehr alt, und geht von der Rechten gegen die Linke, auf den vier andern iſt ſie neuer, und läuft von der Linken gegen die Rechte.

Man hat die Tafeln copirt und herausgegeben. Dempſt. Gruter in Theſ. Inſcript. T. I. 142. und Paſſeri paral. ad Dempſt. — Das Alphabet findet man in proleg. ad Muſ. Etruſc. p. 49.

in Maffei Osserv. letter. T. V. p. 339. und Nouveau traité de diplomatique T. I. p. Bald nach der Auffindung der Tafeln hielt man sie für einen Betrug des Annius Viterbiens. Bey der Erklärung der Tafeln gieng man von verschiedenen Hypothesen aus. Einige wollten sie aus der hebräischen, andere aus der griechischen Sprache erklären; und beyde brachten einen Sinn heraus.

Der erste, der die Erklärung dieser Tafeln unternahm, war Bonaruotti, nach ihm Bernardino Baldi von Guastalla, welcher Divinationem in tab. eugubinam herausgab. Sein Werk liess Marcus Welser 1613. 4. zu Augsburg drucken. Er erklärte aus dem Hebräischen alles; seine Erklärungen sind Träumereyen. v. Bibliotheque critique T II. c. 5. Ferner Ludw. Bourguet Prof. zu Neufschatel — er leitete alles aus der griechischen Sprache her, und nahm bisweilen das Hebräische zu Hülfe. Nach seiner Meinung enthalten dieselben öffentliche solenne Gebete um Abwendung einer- durch vom Blitz getödete Vögel verkündigten - Landplage. Seine Erklärung befindet sich in Bibliotheque italique T. XIV. p. 24. Dissert. dell'Ac. di Cortona. T. II. p. 41. Gegen ihn stund Maffei auf, in Osserv. lett. Vol. V. und Storia diplomatica p. 253. Gori in Mus. Etrusco und in Storia antiquaria etrusca erklärte sie auch. Nach diesen kam Passeri in Lettere Roncagliensi, in Racc. de'Opusc. scientif. tom. 22, 23, 26, 27. Er gieng den Weg der Combination, nahm die Worte auf, die mehrmals vorkommen, und machte sich daraus ein Wörterbuch. Er erklärte dieses aus andern hetruscischen Schriften, deren Sinn bekannter war, und so kam er der Sache näher. In den Paral. ad Dempst. gieng er noch weiter, als in den Lettere Roncagl. und der Sinn, den er herausbrachte, ist ziemlich probabel.

Er fand, daſs die Tafeln kein altes Original, ſondern aus Auguſts Zeiten waren. Die gröſsern mit lateiniſcher Schrift beſchriebenen ſind ſpäter, und enthalten verſchiedene Vorſchriften von Opfern und Gebete, und ſind Indigitamenta Pontificalia. Die andern enthalten verſchiedene Expiationen. Einige Tafeln ſind nichts als Paraphraſe der andern — Die Sprache iſt nicht hetruſciſch, ſondern eugubiniſch, oder umbriſch. Lanzi in Saggio de Letteratura degli popoli antichi etc. hat dieſe Tafeln neu erklärt.

* * *

Volskiſche Kunſtwerke.

Zu Veletri fand man vor wenigen Jahren in einem unterirdiſchen Gewölbe verſchiedene Basreliefe von Terra cotta. Die Figuren ſind ſehr roh und bemahlt.

Dorten fand man auch eine Lamina von Bley mit einer Innſchrift im Volskiſchen Dialekt. Alle dieſe Stücke beſitzt Card. Borgia.

Von den Samnitern hat man auch noch einige Kunſtwerke, welche in Vaſen beſtehen, worauf man ſamnitiſche Tracht zu finden glaubte, und aus Münzen, mit Namen ſamnitiſcher Städte. Die Münzen ſind erſt aus den Zeiten des Belli ſocialis, in welchem die Städte in Campanien auf römiſchen Fuſs Münzen prägen lieſsen.

Aus Sardinien hat man kleine Figuren von Bronze, die äuſſerſt ungeſtaltet ſind, und mehr zu den gelehrten Alterthümern als zu den Kunſtalterthümern gehören. Muſ. Etruſc. Tab. 104. Caylus T. III. p. 27. Winkelm. Storia und deſſen Briefe 2. B. p. 99.

FÜNFTES BUCH.

Geſchichte der bildenden Künſte unter den Griechen.

Erſtes Capitel.

Einleitung. Epochen der Griechiſchen Kunſt.

Die Geſchichte der Künſte hat wie die Geſchichte der Staaten ihre verſchiedenen Epochen; die Zeit ihres Anfangs, ihres Wachsthums, ihres höchſten Flors, ihres Sinkens und ihres Untergangs. Bey einem jeden Volk, das Künſte hatte, fällt die erſte Epoche, oder die Zeit ihrer Entſtehung in die älteſten unbekannten Zeiten der Exiſtenz der Nation; in Zeiten, in welchen man noch keine Geſchichtſchreiber hatte. Daher iſt dieſe immer ungewiſs, und mit vielen Fabeln vermengt, ſehr oft ganz unbekannt. Nur dann erhält man nähere Notizen von der Kunſt und dem Gange derſelben, wenn eine Nation ſchon ſo weit in der Cultur fortgeſchritten iſt, daſs Geſchichtſchreiber unter ihr aufſtehen. Aber eine zuſammenhängende Kunſtgeſchichte erhält man durch die Geſchichtſchreiber noch nicht. Dieſe ſprechen nur manchmal von Werken der Kunſt, wenn eine merkwürdige Ereigniſs ſie darauf leitet, aber genaue Nachrichten vom Zuſtand der Künſte in dem Zeitalter, welches ſie beſchreiben, darf man bey ihnen nicht ſuchen; denn dieſes lag auſſer ihrem Geſichtskreiſe.

Sie führen zwar manchmal an, wann eine Kunſt zuerſt erfunden worden ſey, oder wer ſich als ein vorzüglicher Meiſter in derſelben hervorgethan habe, aber ſie thun es nicht eher, als bis eine Begebenheit ſie zwingt, davon zu ſprechen. So führt Herodot den Glaukus als den Erfinder, Kunſtwerke in Eiſen zu gieſsen; aber nicht wegen dieſer zur Kunſtgeſchichte ſo wichtigen Ereigniſs, ſondern weil dieſer Künſtler das Weihgeſchenk verfertigt hatte, welches Kröſus nach Delphi ſchenkte. Herod. I, 25. Bey ähnlichen Veranlaſſungen ſprechen auch die übrigen Geſchichtſchreiber von den Künſtlern und Kunſtwerken.

Will man den Zuſtand der Künſte bey einem Volk in einem gewiſſen Zeitraum kennen lernen, ſo muſs man dieſe einzelnen Angaben der Hiſtoriker ſammeln, vergleichen, und aus den Vergleichungen derſelben erhellet erſt als Reſultat, wie der Zuſtand und Gang der Künſte in einem gewiſſen Zeitraum geweſen ſey.

Dieſes iſt aber eine Beſchäftigung, welche viele Schwierigkeiten hat, und mit der gröſsten Genauigkeit und Kritik geſchehen muſs. Nicht alle Schriftſteller des Alterthums, welche Quellen für die Kunſtgeſchichte ſind, ſind gleich glaucwürdig; oft trift man auf Widerſprüche; welche ſehr ſchwer zu heben ſind; oft findet man ſelbſt bey den beſten Geſchichtſchreibern nicht die Genauigkeit, welche man wünſchet. Wenn alſo eine Geſchichte der Kunſt aus den Notizen der alten abſtrahirt — Genauigkeit und Zuverläſsigkeit haben ſoll, ſo muſs man vor allen:

1) eine ſorgfältige Unterſuchung über die Quellen anſtellen. — Iſt der Mann, der uns die Nachrichten giebt, ſonſt als ein glaubwürdiger Erzähler bekannt? Lebte er in der Zeit oder nahe an derſelben, in welche die Kunſtwer-

ke gesetzt werden, von denen er redet, oder lebte er weit später? Sah er die Werke selbst, oder hatte er blos von andern seine Nachrichten davon erhalten? Welcher Quellen bediente er sich, wenn er von Erfindungen, von der Kunst und den Werken derselben aus den ältern Zeiten redet, und wie gebrauchte er sie? Alle diese Fragen müssen vorher beantwortet werden, ehe man einen sichern Gebrauch von den Quellen machen kann.

2) Oft ereignet es sich, dass alte Schriftsteller in ihren Angaben ändern, manchmal sich selbst widersprechen. Ein Beyspiel von diesem letzten Fall ist bey Plin. Hist. N. lib. 36, sect. 4, 9. verglichen mit lib. 34, c. 19. In der ersten Stelle wird der Bildhauer Scopas als einer von denen angeführt, welche am zweyten Tempel der Diana zu Ephesus, und am Grabmal des Königs Maulolus gearbeitet haben, und in der zweyten steht er unter den Künstlern des Zeitalters des hohen Stils. Beyde Angaben können nicht richtig seyn. — Es öfnet sich also hier dem Geschichtschreiber der Kunst ein weites Feld zu Untersuchungen und Vergleichungen, und zum Beurtheilen der grössern oder geringern Wahrscheinlichkeit der einen oder der andern Sage. Ehe diese Beurtheilung auf das schärfste vorgenommen worden ist, darf man nicht an die Bearbeitung der Kunstgeschichte gehen.

3) Bey allen diesen Untersuchungen muss man immer daran denken, dass die alten Geschichtschreiber keine Kunstgeschichte schreiben wollten; dass sie daher nie absichtlich von Künstlern und Kunstwerken reden, sondern dieselben blos anführen, wenn ein historischer Umstand dieses nothwendig machte; dass sie daher keine genaue Chronologie dabey beobachten, sondern höchstens nach

der Endigung eines Zeitraums anführen, welche berühmten Künſtler in demſelben gelebt haben, ohne näher die Jahre zu beſtimmen, in welchen jeder einzelne Künſtler blühte. Dieſes thaten vorzüglich die Geſchichtſchreiber, aus denen Plinius die Künſtlernachrichten excerpirt, und ſeiner Naturgeſchichte einverleibt hat. Der gröſte Theil der Fehler Winkelmanns rührt davon her, daſs er den Plinius unrecht verſtand.

Die Alten hatten alſo keine Kunſtgeſchichte; aber in ihren Schriften ſind Materialien zu derſelben.

Die Hauptſchrifftſteller für die Kunſtgeſchichte der Griechen ſind:

Herodot. Die beſte Ausgabe iſt die von Weſſeling. Amſterdam 1763. fol. Eine wohlfeilere von Borheck. Lemgo 1781. 2 Bde. 8. Überſetzung, von Goldhagen. Lemgo 1756. gr. 8.

Diodor von Sicilien. Ausgabe von Weſſeling. Amſterd. 1745. 2 Bde. fol.

Strabo. Ausg. von Almeloveen. Amſt. 1707. fol. Überſetzung von Penzel. Lemgo 1775. 4 Thle. gr. 4.

Pauſanias. Ausgabe von Kühn. Leipz. 1696. fol. Überſetzung von Goldhagen. Berlin 1760. 2 Bände, 8.

Plinius. Ausgabe von Harduin. Paris 1732. 3 Bde. fol. von Franz. Leipz. 1779. f. f. gr. 8.

* * *

Heyne, Abhandlungen über die Künſtler-Epochen beym Plinius und von den Schriftſtellern, denen Plinius in ſeiner Kunſtgeſchichte folget, in deſſelben Sammlung antiquariſcher Aufſätze. St. I. S. 165. f. St. 2. S. 76. f.

Caylus Überſetzung und Erläuterung von einigen Fragmenten aus Plin's Büchern. S. in Memoires de Lit-

terature T. XIX. XXV. Stehen auch in beyden Bänden der deutſchen Ausgabe von des Grafen Caylus Abhandlungen zur Geſchichte der Kunſt.

Falconet. E. Traduction des XXXIV, XXXV et XXXVI livres de Pline l'ancien; avec des Notes. II. Edition. T. I. II. à la Haye 1773. gr. 8.

Die Beſtimmung der Epochen der griechiſchen Kunſt iſt manchen Schwierigkeiten unterworfen, welchen ſelbſt Winkelmann bey Feſtſetzung ſeiner vier Perioden nicht ganz ausweichen konnte. Folgende Abtheilnng, welche von der Winkelmannſchen ſehr unterſchieden iſt, iſt von dem Verfaſſer für die paſſendſte angenommen worden. Sie theilt die Geſchichte der griechiſchen Kunſt ebenfalls in vier Hauptperioden ab.

1) Die ungewiſſe oder die Zeit des Entſtehens und der erſten Cultur der griechiſchen Kunſt. Von den Zeiten des Dädalus, bis auf den Anfang der Olympiaden, oder ohngefehr von Jahr der Welt 2678 bis 3174. 776 J. vor Chr. Geb.

2) Die Zeit des allmähligen Wachsthums der Bildnerey vom Anfang der Olympiaden bis zum Einfall des Xerxes in Griechenland. J. d. W. 3174 bis 3470. bis auf die 75 Oliympiade. 480 J. vor Ch. Geb.

3) Die Zeit des Flors der Bildnerey. Vom Einfall des Xerxes in Griechenland, bis auf den Tod Alexanders des Groſsen. Vom J. d. W. 3470 bis 3627. bis auf die 114 Olympiade 323 J. vor Ch. Geb.

4) Die Zeit ihres Verfalls. Von Alexandes Tode bis zum Unterang des Achäiſchen Bundes. Vom J. d. W. 3627 bis 3558. bis auf die 158 Olymp. 146 J. vor Chr. Geb.

Diejenige unter den bildenden Künſten, welche auch bey den Griechen zuerſt bearbeitet, und ausgebildet wurde,

war die Bildhauerkunſt; daher wird auch dieſe als die wichtigſte unter den Künſten der Griechen unſern hauptſächlichſten Gegenſtand ausmachen, und wir werden mit der Geſchichte derſelben den Anfang machen.

Zweytes Capitel.

Geſchichte der Bildhauerkunſt unter den Griechen. Erſte Periode derſelben; die Zeit ihres Entſtehens und ihrer erſten Cultur oder die ungewiſſe Periode; von Dädalus bis auf die Einführung der Olympiaden oder vom Jahr der W. 2678 bis 3174. (ohngefähr) 776 J. v. Ch. Geb.

Der erſte Anfang der Bildnerey bey den Griechen verliert ſich in das Zeitalter der Mythen. Es muſs ſchon in den Zeiten, als man anfieng die Gottheiten zu perſonificiren, und ihnen Würden und Geſchäfte beyzulegen, der Anfang zur Erfindung dieſer Kunſt bey den Griechen gemacht worden ſeyn. Denn unter ihren älteſten Gottheiten waren einige, welche groſse Künſtler waren, und viele Kunſtwerke verfertigten. Dem Prometheus wurde die Bildung des erſten Menſchen zugeſchrieben Plat. in Politico. Pauſan. X, c. 4. ed. Kuhn. und ſo ſieht man ihn auf alten Basreliefen und Gemmen. S. admiranda rom. ant. tab. Winkelm. Storia etc. T. I. p. 14. T. II. p. 70. Winkelm. deſcription des piérres gravées etc. p. 315, 316. Daſs Hephöſtos ein ſehr geſchickter Künſtler war, iſt aus Homer bekannt. Il. 16. Od. VII. Pauſanias (VIII.) nennt verſchiedene Kunſtwerke, welche noch zu ſeiner Zeit in Griechenland für Werke des Vulkan gehalten wurden. Barthelemy glaubt die Bildhauerey habe erſt 100 Jahre vor den Olympiaden ihren Anfang genommen. S. Voyage du jeune Anacharſis T. IV. p. 442. not.

Die Griechen fiengen, wie alle Völker in der Kunst, mit der Bildung roher unförmlicher Figuren an, und lernten in der Folge durch mehrere Versuche dieselben verbessern. Der erste Anfang zur Bildnerey bey den Griechen war, daſs sie auf die piramydalförmigen Klötze von Holz oder Stein, welche in den ältesten Zeiten Götterbilder waren, unförmliche Köpfe setzten. So waren die ältesten Idole in Griechenland geformt; als schon die Bildnerkunst im Flor war, behielt man in einigen Tempeln diese alte Form der Idole, welche durch das Alterthum geheiligt worden war, noch bey. Zu Trikolonos in Arkadien war eine Bildsäule des Neptuns, die auf diese Art gebildet war, Pausan. Arcad. p. 165. und Pausanias sahe zu Athen das Bild einer Venus Urania, welches nichts anders als ein Tronk mit einem Menschenkopfe war. Paus. I. p. 14.

Diese viereckigten Säulen mit einem Kopfe nannte man Ἑρματα, d. i. groſse Steine (Suid. v. ἑρμα,) oder ἑρμαια und da in der Folge die Merkuriusbilder, welche zu Athen auf den Straſsen stunden, also gebildet wurden, so nennte man sie Ἑρμαι.

Diese Hermen waren die ersten Versuche in der Bildnerey. Nachher fieng man an den Unterschied des Geschlechts an diesen Hermen anzuzeigen; dann deutete man durch perpendikulare Einschnitte die Beine an; endlich lernte man durch andere Einschnitte auch die Arme anzudeuten. In der Folge bildete man völlige Arme und Beine. Die Arme waren aber noch nicht von dem Leib abgesondert, sondern hiengen gerade an demselben hinab; und die Füſse waren nicht von einander getrennt, und nicht im Fortschreiten gebildet. Es ähnelten also die ältesten griechischen Figuren den ältesten ägyptischen.

Der Leib war wahrſcheinlich der letzte Theil, den man ausbilden lernte. Dieſes erhellt aus der Statüe des Apollo zu Amyklä, welche beweiſt, daſs der Leib noch lange Zeit die Form eines Steins hatte, an welche Kopf, Arme und Füſſe angemacht waren.

Dieſe erſten Bildſäulen der Griechen waren ohne Handlung — ohne Ausdruck; die Umriſſe waren plump, die Zeichnung fehlerhaft, die Muskulatur nicht ausgedrückt, alles platt, ohne Wölbung und Erhöhung, und Ründung — die Augen waren geſchloſſen, die meiſten Linien gerade, und keine Glieder ausgebildet. Diodor. Sic. IV. p. 192. ed. Henr. Steph. nennt die Bildſäulen der erſten Griechen: *αγαλματα τοις ομμασιν μεμυκότα, τας χειρας εχοντα καθειμενας, και ταις πλευραις κεκολλημενας*. S. Suid. v. *Δαιδαλου ποιηματα*.

So weit waren die Griechen gekommen, als ein Mann unter ihnen aufgeſtanden ſeyn ſoll, der der Bildnerey einen neuen Schwung gab. Dieſer war D ä d a l u s. Dädalus ſoll drey Menſchenalter vor dem Trojaniſchen Krieg gelebt haben. Im Chron. Euſeb. wird er beym Jahr 1237 a. Chr. genennt. Als groſser Erfinder war dieſer Mann unter den Alten berühmt. Man ſchrieb ihm die Erfindung der Säge, der Axt, der Setzwage, des Bohrers und des Leims zu. Plin. Hiſt. Nat. VII, S. 57. p. 414. Den Maſtbaum und die Segelſtangen ſoll er auch erfunden haben. Plin. l. eod. p. 418. — In Griechenland und Sicilien zeigte man Gebäude, welche er aufgeführt haben ſoll. Plin. H. N. 36. ſ. 19. 739. Diod. Sic. IV, p. 277. ed. Rhodom. et p. 278. S. Bartels Briefe über Calabrieen T. III. p. 414.

In der Bildnerkunſt ſoll er folgende Verbeſſerungen eingeführt haben. Er trennte die Arme von dem Leib,

machte die Füſſe fortſchreitend, bildete die Augen offen. So bekamen ſeine Figuren Leben und wurden in Handlung geſetzt. Diod. Sic. IV. 192. S. F. Junius de pictoribus etc. in catal. p. 62. ſeqq.

Im Altherthum gab es viele Bildnerwerke, welche für Arbeiten des Dädalus ausgegeben wurden. Zu Pauſanias Zeiten war zu Theben noch ein Bild des Herkules, bey den Lebadiern die Bildſäule des Trophonius; in Kreta zeigte man auch verſchiedene Bildnerey als Arbeit dieſes Künſtlers. Pauſan. p. 314. — Daſs aber einige der Kunſtwerke, welche in Kreta als Arbeiten des Dädalus gezeigt wurden, nicht ſo alt ſeyn konnten, erhellet daraus, weil ſie aus Stein gebildet waren. Pauſ. ibid. — Uralte Bildnerey mag es aber geweſen ſeyn, denn Plato ſagt, ſie wäre blos wegen des Alters ehrwürdig. Plat. Hipp. p. 1245. und Pauſan bemerkt, daſs ſie nichts hätten, was gefalle. S. Goguet l. c. T. II. lib. 2, c. 2.

War aber Dädalus eine wirkliche, oder blos eine mythiſche Perſon? Schon Pauſan macht p. m. 284. die Bemerkung, daſs die Bildnerey εργα δαιδαλα (opera mirifica) genennt wurde, ſchon vor der Zeit, in welcher Dädalus gelebt haben ſoll, und daſs von jenen dieſer den Namen erhalten habe. — Vielleicht war Δαιδαλος (Daedalus) in den älteſten Zeiten überhaupt ein Name, den man groſsen Bildnern gab; welchen die Dichter zu einem Nomen proprium umſchufen, und einem Manne beylegten, den ſie als einen groſſen Künſtler ſchildern wollten. Auf dieſe Weiſe kann Dädalus zuerſt eine mythiſche Perſon geweſen ſeyn, woraus in der Folge eine hiſtoriſche wurde.

L'hiſtoire de Dédale par l'A. Gédoyn. in Mem. de l'Acad. des Inſcr. IX. p. 177. ſ. — u. im Hamb. Mag. VII. 470. 539.

Als Schüler des Dädalus werden angeführt Talos, Endöus und Smilix. War Dädalus eine mythische Person, so heiſst dieses nichts anders, als nach der Zeit, in welche man den Dädalus setzte, machten sich diese Männer als Künstler bekannt. Smilix war aus Aegina und lebte um das Jahr 1200 v. C. G. Von seiner Arbeit wurde zu Samos eine Juno gezeigt. Endöus, von dessen Arbeit eine sitzende Pallas mit dem Rocken in der Hand in der Akropolis zu Athen gewesen seyn soll, war ein Athenienser.

Für den Zustand und die Fortschritte der Kunst in diesem Zeitraum sind beym Homer wichtige Dokumente: Dieser Dichter kennt schon Statüen aus Erz, welche sich zu bewegen schienen (ζωηςιν ἐοικηα. Il. Σ. 418.) also welche nicht mehr wie die ältesten Statüen, mit gerade an dem Leib herabhängenden Armen, und an einander stehenden Füssen gebildet, sondern schon in Bewegung waren; — er kennt Statüen von Menschen und Thieren (Od. η.) aus Gold und andern Metallen; erhabene Arbeiten, am Schild des Achilles; Dreyfüsse, und Vasen aus Gold und Bronze künstlich verfertigt. Es scheint aus diesem zu erhellen, daſs man zu Homers Zeiten in einigen Zweigen der Bildnerey schon weit fortgerückt war. Man verstand, Bilderwerk aus Metall mit dem Hammer zu verfertigen, S. die angeführten Stellen des Homers; vielleicht wuſste man auch schon solche zu gieſsen, wiewohl hievon in dem Dichter keine Spur vorkömmt. Holz und Thon zur Bildnerey zu verarbeiten, wuſste man indessen, ohngeachtet Homer auch nichts davon erwähnt, gewiſs schon, indem alle Alten einstimmig behaupten, die ältesten Statüen der Griechen seyen von Holz gewesen (ξοανα.) — Des Marmors und der übrigen Steinarten hingegen scheint

man ſich noch nicht zu Bildnerwerken bedient zu haben. S. Goguet, l. cit.

Drittes Capitel.

Zwote Periode. Die Zeit des allmäligen Wachsthums der Bildnerey. Vom Anfang der Olympiaden bis zum Einfall des Xerxes in Griechenland vom Jahr d. W. 3174 bis 3470. Vom Jahr 776 bis 480. vor Chr. Geb. oder bis auf die 74 Olympiade.

In dieſem Zeitraume machte die Bildnerey ſchon groſse Fortſchritte. Man entfernte ſich immermehr von den rohen Verſuchen des erſten Zeitalters in der Kunſt; man bearbeitete mehrere Materialien zu Kunſtwerken; die Künſte breiteten ſich in mehrern Städten Griechenlands aus; man legte Künſtlerſchulen an.

Aus Mangel genauer Nachrichten — denn wir haben keinen Geſchichtſchreiber aus dieſem Zeitraume, der uns über die Kunſt und die Fortſchritte derſelben belehrte — können wir nur ſehr wenig über den Fortgang der Bildnerey in demſelben ſagen. So viel aber ſieht jedermann, daſs die Werke, welche in dieſer Periode verfertigt wurden, nicht von einerley Beſchaffenheit, und nicht von der nemlichen Güte waren; ſondern daſs die, welche zu Anfang deſſelben entſtunden, ſich denen im vorigen — und die ſpätern, den vollkommenern des folgenden Zeitraums ſich näherten.

Eben ſo war der Zuſtand der Künſte in dieſem Zeitraum nicht überall der nemliche. In den groſsen Städten Joniens, Griechenlands und Siciliens, welche durch ihre Handlung reich und mächtig geworden waren, hatte die Kunſt gewiſs gröſsere Schritte gethan, als in kleinern und ärmern Städten.

Man verarbeitete in dieſem Zeitalter, auſſer dem in dem vorigen gewöhnlichen Materialien zu Kunſtwerken noch: Eiſen, Marmor Elfenbein, und man hatte eingelegte Arbeit mit Figuren von Silber, Elfenbein, etc. man erfand die Kunſt Metalle zu gieſsen, oder bildete dieſelbe wenigſtens aus.

Nur von zwey Kunſtwerken, deren Verfertigung in dieſen Zeitraum fällt, haben wir bey Pauſanias eine genauere Nachricht; nemlich vom Kaſten des Cypſelus, und vom Thron des Apollo zu Amyklä. Jener hatte Figuren von Gold und Elfenbein; dieſer war von Stein, und auf allen Seiten mit halberhabener Arbeit geziert. Pauſanias beſchreibt die Figuren; aber über ihren Kunſtwerth, über Zeichnung, Ausführung und Anordnung ſagt er nichts.

Den Kaſten des Cypſelus beſchreibt er L. V. 17 ſ. Er wurde im Tempel der Juno zu Olympia unter den älteſten Weihgeſchenken aufbewahrt. Die Geſchichte deſſelben iſt kürzlich folgende. Die Bacchiden, oder Bacchiaden, hatten eine lange Reihe Jahre die Herrſchaft von Corinth behauptet, anfangs unter Königen, nachher unter Prytanen, die aus ihrem Mittel gewählt wurden. Endlich im 3ten Jahre der 30 Olympiade entriſs ihnen Cypſelus die höchſte Gewalt von Korinth, und führte die Oberherrſchaft allein. Des Cypſelus Herkunft war folgende. Eine Frauensperſon aus dem Geſchlecht der Bacchiaden, mit Namen Labda, ward, weil ſie hinkte, von ihrem Stamme verachtet, und gezwungen einen Mann aus einem geringern Stamm, mit Namen Eetion zu heurathen. Dieſer erhielt einen Orakelſpruch folgenden Innhalts: Labda würde ein Felſenſtück zur Welt bringen, welches den Beherrſchern von Korinth auf

das Haupt fallen, und Korinth rächen würde. Einen andern Spruch, ähnlichen Innhalts, hatten die Bacchiaden bereits erhalten. Dadurch wurden ſie auf der Labda Niederkunft aufmerkſam, faſsten den Entſchluſs das Kind hinzurichten, und ordneten einige ab, nach dem Haus der Labda zu gehen. Anfangs wurden dieſe durch das Anlächeln des Knaben erweicht; nachher, als die Mutter ihre Abſicht merkte, verſteckte ſie ihr Kind in einen Kaſten; und ſo ward Cypſelus erhalten, und erhielt davon den Namen. Dieſer Kaſten, worinnen der Stammvater der Cypſeliden erhalten worden war, ward von ſeiner Familie im Tempel der Juno zu Olympia geweiht, und aufbewahrt.

Er war aus Cedernholz, theils mit Figuren aus Gold und Elfenbein eingelegt, theils mit erhabener Arbeit aus Cedernholz ſelbſt geziert, welche verſchiedene Sujets aus der älteſten griechiſchen Geſchichte und Mythologie vorſtellten. Den Figuren waren verſchiedene Innſchriften beigefügt; einige davon waren, wie es ſcheint, bloſse Namen, andere ganze Verſe und Diſticha, ganz im Geſchmack der älteſten Zeiten. (Heyne, Über den Kaſten des Cypſelus. Eine Vorleſung. Göttingen 1778. 72 Seiten in 4.) Aus dem Umſtand, daſs der Kaſten aus Holz und die Figuren aus Gold und Elfenbein waren, erhellet, daſs man in dieſem Zeitalter, von feinem Geſchmack, welcher alle Miſchung verſchiedener Maſſen verwirft, noch weit entfernt war. Ferner erhellet aus verſchiedenen auf und an dem Kaſten angebrachten Vorſtellungen, daſs die Vorſtellungen der Götter und Helden noch ganz die alten waren. So war auf einem Feld, welches die Ermordung des Polynikes durch den Eteokles vorſtellt, neben dem

ersten eine weibliche Figur mit den fürchterlichsten Zähnen eines Thiers, mit krumm gebogenen Klauen an den Händen; dabey war eine Schrift, welche anzeigte, dafs die Figur das Schicksal des Todes vorstelle. Diese Vorstellung ist genau nach den ältesten Dichtern gemacht, welche das Todesschicksal eben so beschreiben. S. Hesiod. Scut. Herc. v. 237 f. Sie ist bedeutend, aber die schöne Kunst, welche nach den Regeln des guten Geschmacks arbeitet, verwirft dergleichen Vorstellungen. — Eben so zeigt sich der Mangel des guten Geschmacks auch darinn, dafs auf einer jeden Seite mehrere Vorstellungen waren, wodurch ein Hauptgemälde gleichsam in mehrere kleinere eingetheilt wurde. Dafs in den Vorstellungen eines Kunstwerks Einheit seyn müsse, lernten die Alten überhaupt erst spät einsehen. Selbst zu Phidias Zeiten wufste man dieses noch nicht. Das Zeitalter, in welchem der Kasten des Cypselus verfertigt wurde, kann man aus der Bemerkung des Pausanias angeben, welcher vermuthet, dafs die Aufschriften an dem Kasten vom Dichter Eumelus dem Korinthier herrühren mögen. Hat dieser die Verse auf dem Kasten verfertigt, so gehört dieses Kunstwerk in den Anfang unsers Zeitraums; denn Eumelus lebte um den Anfang des ersten Messenischen Kriegs, d. i. um die 9te Olympiade, 742. vor Chr. Geb.

Den Thron des Apollo zu Amyklä beschreibt Pausanias. L. III. c. 18. 19. Dieser Thron war das Fufsgestelle, worauf die ungeheure Bildsäule des Apollo Amyclaeus stund. Das Bild selbst war lange vor dem Thron, und vielleicht noch in der ersten Epoche der Kunst verfertigt worden. Der Thron war wahrscheinlich von Stein, auf allen Seiten mit Statüen und halberhabener Arbeit ge-

ziert; von einer ungeheuern Gröfse, vielleicht 50 Ellen hoch. Dafs die Verfertigung des Throns in die frühern Zeiten der Kunft, alfo in unfere Epoche gehört, beweifst der ganze Charakter diefes Werks zur Genüge. Den Künftler nennt Paufan. Batykles einen Magnefier; fagt aber weder wann — noch in welchem Magnefia er lebte. Die Vorftellung der Diana Leukophryne, welche als Statüe neben dem Thron angebracht war, macht es wahrfcheinlich, dafs Magnefia am Mäander fein Geburtsort war; denn dafelbft hatte diefe Göttin einen berühmten Tempel. (Strabo XIV. 647. ed. Caf.) Der Baumeifter Hermogenes hatte von diefem Tempel ein eigenes Werk gefchrieben. S. Vitruv. L. VII. praef. In dem Mährchen vom goldenen Dreyfufs der 7 Weifen Griechenlands kommt ein Batykles vor, aber nicht als Verfertiger, fondern als Stifter des Dreyfufses. —

Mich. Fourmont fand auf feiner Reife die Ruinen des Tempels des Apollo zu Amyklä. Wäre er beffer vorbereitet gewefen, vielleicht hätte er auch von den Ruinen des Throns Entdeckungen machen können. Seine Entdeckungen befchrieb er in Mem: de l'Acad. des Infcr. T. XV. p. 395. — S. Heyne Sammlung antiquar. Aufs. St. 1. S. 1. f. Über den Thron des Apollo Amykläus.

Unter den Ruinen von Amyklä, Delphi und Olympia müffen fich noch eine Menge Kunftwerke aus diefer Zeit erhalten haben.

Es war aber die Kunft in diefem Zeitalter nicht allein fchon in mehrern Städten Griechenlands ausgebreitet, fondern auch auf den Infeln, in Magna Graecia und in Sicilien wurden viele Kunftwerke verfertigt.

Im eigentlichen Griechenland ſind vorzüglich folgende Städte für die Kunſt merkwürdig.

1) Korinth.

Schon am Anfang dieſes Zeitraums waren bildende Künſtler in dieſer reichen Stadt. Daſs Dibutades, der korinthiſche Töpfer, die Formenkunſt erfunden haben ſoll, iſt bekannt, aber weder das Zeitalter, in dem er lebte, weiſs man genau, noch ob die ganze Erzählung wahr oder eine Fabel iſt. Aber, daſs ſchon am Anfang dieſes Zeitraums mehrere Künſtler in dieſer Stadt waren, und einige davon die Kunſt in andere Länder brachten, erhellt aus der Geſchichte. Demaratus, ein Künſtler aus Korinth, floh aus ſeinem Vaterland nach Italien, und brachte die Kunſt zu den Etruskern; ihn begleiteten dahin Euchir und Eugrammos, zwey Künſtler, ebenfalls aus Korinth. Liv. I. 34. Plin. H. N. XXXV. Dionyſ. Hal. III. c. 69. Die Reiſe des Demaratus nach Italien fällt ohngefähr in Olymp. 30, 3. 657 J. v. C. G.

2) Sikyon.

Dieſe Stadt hatte eine ſehr groſse Handlung, Manufakturen, und ſchon in den frühern Zeiten unſers Zeitraums blühte hier die bildende Kunſt. Am erſten that ſich als Künſtler in dieſer Stadt Dädalus hervor, von deſſen Schule Künſtler ausgiengen, deren Werke man noch zu Pauſanias Zeiten in verſchiedenen Städten Griechenlands ſah. Dieſer Dädalus wurde wahrſcheinlich nicht ſelten mit dem athenienſiſchen Dädalus verwechſelt, und die Schüler jenes, für Zöglinge dieſes ältern gehalten. Das Zeitalter, in welches er zu ſetzen iſt, kann indeſſen eben ſo wenig genau beſtimmt werden. Seine beyden bekannteſten Schüler Dipönus und Skyllis fand Plinius l. 36,

f. 4. bey feinen Gewährsmännern in der Epoche aufgezeichnet, welche fich mit dem Untergang des Medifchen Reichs endigte. Dädalus lebte alfo wahrfcheinlich im 6ten Jahrh. v. C. zwifchen Olymp. 30. und 50. Paufanias gedenkt noch eines andern Dädalus aus Sikyon, in Eliac. II, p. 179. welcher mit dem, der in unferm Zeitraum lebte, nicht verwechfelt werden mufs. Er lebte weit fpäter; denn unter feinen Arbeiten werden die Trophäen genennt, welche die Elier nach der Überwindung der Lakedämonier aufrichten liefsen. Diefer Krieg fällt in Olymp. 94, 3. 351. J. n. Erb. Roms. S. Barthelemy Voyage du jeune Anacharf. T. IV. not. p. 442. f.

3) S p a r t a.

Auch die Spartaner hatten fchon am Anfang *diefes* Zeitraums bildende Künftler. Der ältefte war G i t i a d a s. Er war Baumeifter, Bildhauer und Dichter. Er lebte zwifchen der 1ften und 15ten Olymp. Denn nach Paufan. III, 17. verfertigte er zwey von den zehn ehernen Dreyfüffen, welche die Lakedämonier nach geendigtem erften Meffenifchen Krieg Olymp. 14, 1. nach Amyklä fchenkte. Er fcheint blos in Erz gearbeitet zu haben. Paufanias fahe von ihm zu Sparta im Tempel der Minerva Chalkiökos das Bild diefer Göttin, an der Bafis deffelben waren die Thaten des Herkules, der Raub der Töchter des Leukippus, und Vulkan, der feine Mutter von den Banden befreyt, in halb erhabener Arbeit angebracht. — An den beyden von ihm verfertigten Dreyfüffen war an dem einen eine Diana, an dem andern eine Venus angebracht.

D o n t a s, ebenfalls ein Spartaner, fcheint in den letzten Zeiten diefer Periode gelebt zu haben; denn er

war ein Schüler des Dipönus und Skyllis. Zu Olympia unter den Weihgeſchenken der Megarenſer waren verſchiedene ſeiner Arbeiten. Pauſan. Eliac. II. p. 197.

Medon und Doryklides, zwey Spartaner Brüder, beyde Schüler des Dipönus und Skyllis muſsten ebenfalls gegen die ſpätern Zeiten dieſer Epoche gelebt haben. Zu Olympia ſah Pauſanias eine mit Helm, Spies und Schild bewaffnete Minerva von ihm. Pauſ. El. p. 164. — Das Ideal der Minerva war alſo ſchon damals erfunden. — Zu Olympia war vom Doryklides, die Themis die Mutter der Horen. Pauſ. 25.

Theokles, ebenfalls ein Schüler der ebengenannten Meiſter. Pauſanias ſah von ihm zu Olympia l. c. fünf Hesperiden; und den Herkules mit dem Apfelbaum der Hesperiden, um welchen ſich ein Drache wand. Die lezten Stücke waren aus Cedernholz. Pauſ. Eliac. 2, p. 196.

4) Argos.

Hier lebte zu Ende dieſes Zeitraums Ageladas; ſein Zeitalter kann man aus Pauſanias beſtimmen, welcher (Eliac. II, p. 187.) ſagt: dieſer Künſtler habe den Wagen des Kleoſthenes, der zu Olympia ein Weihgeſchenk war, verfertigt. Kleoſthenes ſiegte in den Olymp. Spielen Ol. 66. Vom Eladas, Lehrmeiſter des Phidias, war im Tempel des Herkules zu Melite eine Statüe dieſes Gottes. Dionyſius, der in dieſem Zeitraum lebte, verfertigte das berühmte Pferd zu Olympia. Pauſ. p. 176.

5) Athen.

In Athen ſcheint in dieſem Zeitraum für die Künſte bey weitem nicht ſo viel geleiſtet worden zu ſeyn, als im folgenden. Dieſer Staat war damals noch arm und gering, ohne erhebliche Künſte. Seine glänzende Kunſt-

Epoche fängt ſich erſt nach dem perſiſchen Krieg, mit ſeinem politiſchen Anſehen an. Am Ende dieſes Zeitraums war vielleicht ſchon Hegias als Künſtler bekannt. Plinius H. N. 34, c. 8. ſetzt ihn in das Zeitalter des Phidias; nach Pauſanias p. 272. ſcheint er früher, und am Ende dieſes Zeitraums mit dem Ageladas gelebt zu haben. Plin. l. c. führt von ihm eine Minerva, und einen Pyrrhus des Achilles Sohn an, und Caſtor und Pollux, die nach Rom gebracht, vor dem Tempel des Jupiter tonans ſtunden. Noch ſoll Perillus, der Verfertiger des ehernen Ochſen, des Tyrannen Phalaris aus Athen geweſen ſeyn.

Auf den griechiſchen Inſeln hatte ſich die bildende Kunſt ſehr früh, und vielleicht früher ausgebreitet, als auf dem feſten Land.

Vorzüglich in Chios, Ägina, Samos und Kreta.

1) Chios war eine der reichſten und cultivirteſten Inſeln des aegeiſchen Meers; die eine Zeitlang die Herrſchaft zur See in den dortigen Gewäſſern behauptete. Auf dieſer Inſel machte ſich folgende Künſtlerfamilie um die Olymp. 30. bekannt: Malas, deſſen Sohn Mikkiades, deſſen Sohn Anthermus, und deſſen Enkel Bupalus und Anthermus. Plin. H. N. 36. c. 5.

Dieſe Künſtler arbeiteten in pariſchem Marmor. Kunſtwerke von ihnen kennt man nicht auſſer vom Bupalus. Pauſ. Meſſen. p. 140. führt an, er ſey ein guter Architekt geweſen; in Smyrna ſey eine Tüche (τυχη) von ihm geweſen, welche eine Kugel auf dem Kopf, und das Füllhorn in der einen Hand gehabt habe. Eben daſelbſt waren goldene bekleidete Grazien von dieſem Meiſter. Pauſan. p. 309. Plinius l. c. ſagt, von dieſem Künſtler und ſeinem Bruder Anthermus wären nicht allein in Chios, ſondern auch auf

andern Inſeln des Archipelagus Kunſtwerke geweſen. Zu Rom waren auch einige. Cedrenus führt unter den Kunſtwerken, welche Theodoſius nach Conſtantinopel bringen lieſs, auch eine Juno von Samos des Bupalus an. Cedren. Hiſt. p. 274. Reg. — S. Mineim. epigram. Antholog. III. tit. 25. — Glaukus lebte zu Cröſus Zeiten, und war der erſte, der Kunſtwerke in Eiſen machte. Unter den koſtbarſten Weihgeſchenken zu Delphi war ein Dreyfuſs von Eiſen von dieſem Künſtler. Herodot. I. 25. Pauſan. p. 331. Plutarch de orac. defectu nennt ihn επικρητηριδιον.

Der Scholiaſt des Ariſtophan. ad Aves v. 575. nennt zwey Künſtler, Archemenus und Athenis, jenen den Vater, dieſen den Sohn des Bupalus. Beyde Namen entſtunden wahrſcheinlich aus dem Wort Antherimus. S. Suid. v. Ιππωναξ.

2) Samos.

Eine von den Inſeln, welche durch Manufakturen, Handlung und Schiffahrt ſchon in den ältern Zeiten blühte, und deren Einwohner eine Zeitlang eine beträchtliche Seemacht beſaſsen, bis ſie in dem peloponneſiſchen Krieg in die Streitigkeiten der Athenienſer und Lakedämonier verwickelt wurde, und bald den Druck der einen, bald den der andern Parthey fühlen muſste. Die Stadt hatte einen groſsen der Juno geheiligten Tempel, worinn eine Menge Kunſtwerke aus den alten Zeiten der bildenden Kunſt ſich befanden. Die älteſten Künſtler, die man auf dieſer Inſel kennt, waren Rhökus, der bald nach dem Anfang der Olympiaden gelebt haben muſs, (Plin. XXXV. S. 43.) und Theodor, ein Sohn des Rhökus. Beyde ſollen die Kunſt, Statüen aus Metall zu gieſsen, erfunden

haben. (Pausan. p. 356.) Vom Theodor sah Pausanias keine Bildsäulen mehr. Im Tempel der Diana zu Ephesus war nach Pausan. eine weibliche Statüe, welche man die Nacht nannte, ein Kunstwerk dieses Künstlers. — Telekles, ein anderer Sohn des Rhökus, soll mit seinem Bruder Theodor das Standbild des Pythischen Apollo zu Samos verfertigt haben. — Beyde Brüder sollen viele Kenntniss der Proportion gehabt haben. (Diod. Sic. I. p. 88.)

3) Ägina

war wegen seiner Macht, Handlung, Kunstarbeiten und Manufakturen sehr bekannt. Vorzüglich wurde geschätzt die dortige Composition des Erzes. Plin. Hist. Nat. 24. c. 2. Als vorzügliche Künstler aus Ägina nennen die Alten: Callon. Er muss gegen das Ende dieses Zeitraums, gegen das Ende des 6ten Jahrh. v. Chr. Geb. gelebt haben. Er arbeitete in verschiedenen Materialien. In der Akropolis zu Corinth war in einer Kapelle der Minerva noch zu Zeiten des Pausanias eine Minerva von Holz von diesem Meister. Paus. p 75. Zu Amyklä war eine Proserpina auf einem Dreyfuss von ihm. (Paus. p. 100.) ein späteres Weihgeschenk für den dortigen Apollo, als die Dreyfüsse des Gitiadas. S. Heyne ant. Auf. I. p. 82.

Onatas aus Ägina muss um eben diese Zeit gelebt haben. Zu Olympia sah Pausanias von ihm die 9 Statüen der griechischen Helden, welche loosten, wer mit dem Hektor den Zweykampf bestehen sollte. Nestor stund gegen ihnen über, und warf die Loose in seinen Helm. (Il. η, 92 seqq. Pausan. p. 175.) Der Name des Künstlers, seines Vaters und seines Vaterlands war am Schild des Idomeneus eingegraben.

Eben daselbst war von ihm ein Herkules von Erz, ein Weihgeschenk der Thasier. (Paus. ib.) ein Merkurius mit dem Widderkopf unter dem Arm, den Helm auf dem Kopf und mit dem Chiton und der Chlamys bekeidet; ein Weihgeschenk der Arkadier. Die Unterschrift zeigte, dass Onatas und Kalliteles die Verfertiger dieses Standbilds waren. Pausan. p. 177. — Das Weihgeschenk, des Hiero, der Regent von Syrakusa, wegen eines im Wagenrennen zu Olympia (Olymp. p. 73. Paus. p. 188.) erhaltenen Siegs nach Olympia schickte, war ebenfalls von Onatas und Kalliteles verfertigt. Es war ein Wagen von Erz, auf welchen ein Mann stieg; an den Wagen waren Rennpferde gespannt, auf welchem Knaben sassen. Die Pferde und Knaben waren das Werk des Kalliteles. Pausan. 189, 14. — In Phigalia in Arkadia war von ihm eine Ceres aus Bronze. Pausan. p. 272. und zu Pergamus eine Colossalstatüe des Apollo aus Bronze. Paus. ib. — Zu Delphi waren Standbilder zu Fuss und zu Pferd von der Kunst des Onatas, welche die Tarentiner als Weihgeschenke nach dem Sieg über die Peuketier in den Tempel des Apollo schickten. Die Figuren stellten vor den Opis, König der Japyger, welcher den Peuketiern zu Hülfe gekommen war, als ein in der Schlacht getödeter; der Held Taras und Phalantus der Lakedämonier, und nicht weit vom letztern war ein Delphier. (Paus. p. 329.)

Glaukias lebte auch am Ende dieses Zeitraums. Er machte den Wagen und die Bildsäule des K. Gelons nach Olympia. Paus. 186. woselbst noch mehrere Kunstwerke von ihm waren. Paus. 187. Simon verfertigte eines der ehernen Pferde, welche der Arkadier Phormis nach Olympia schenkte.

4) Kreta.

Schon in den älteſten Zeiten thaten ſich die Einwohner dieſer Inſel durch Cultur hervor — Handlung und Schiffahrt bereicherten ſie, daher konnten die bildenden Künſte ſo leicht bey ihnen Eingang finden. Die bekannte Fabel vom alten athenienſiſchen Dädalus ſetzt den Anfang der Bildnerey auf dieſer Inſel ſchon in die früheſten Zeiten. Dieſer Künſtler ſoll viele Kunſtwerke in Kreta verfertigt, und daſelbſt Schüler gebildet haben. Doch alle, welche für Schüler deſſelben ausgegeben wurden, lebten ſpäter, und waren Schüler des ſpätern Dädalus aus Sikyon. — Einer der älteſten Künſtler, deſſen Zeitalter man nicht wuſste, war Chiroſophos — vielleicht ein Name, den er von ſeiner Kunſt erhielt — Zu Tegna in Arkadien war eine übergoldete Statüe des Apollo von ihm.

In unſerm Zeitraum — ungefähr gegen Olymp. 50 machten ſich zwei Cretenſer Dipönus und Skillis, Schüler des Dädalus, von Sikyon, bekannt. — Sie ſollen die erſten geweſen ſeyn, welche den Marmor zu Statüen bearbeiteten. Ihre meiſten Werke waren in Ambracia, Argos und Cleone. Sie ſcheinen ſich aber in Sikyon niedergelaſſen zu haben. Plin. H. N. 36. c. 5.

Pauſanias ſahe zu Kleone ein Bild der Minerva von dieſen Künſtlern — zu Argos, die Dioskuren, ihre Kinder Anaxis und Mnaſinoe, und deren Mutter Hilaria und Phöbes, aus Ebenholz und Elfenbein. Zu Tirynth war von ihnen ein Herkules, und zu Sikgen ein Bild der Diana Munychia von Holz. Clem. Alexandr. in Protrept.

Cedrenus führt an, daſs zu Theodoſius Zeiten zu Byzanz ein Bild der Minerva Lindia aus Smaragd 4 Ellen

hoch war. Älter als diese noch scheint **Aristokles** aus Kydonia in Kreta zu seyn. Pausanias sagt: er lebte, ehe Messena in Sicilien seinen alten Namen Zankle geändert habe. Dieses ereignete sich um die 29ste Olympiade (Paus. v. Eliac. 1.) 662 J. v. Ch. G. Zu Olympia sah Pausanias von ihm den Kampf des Herkules mit der Amazone zu Pferd, um ihren Gürtel. (Pausan. V. 175.)

* * *

Hatte man in dem eigentlichen Griechenland, und auf den Inseln in diesem Zeitraum so beträchtliche Künstler, so waren deren nicht weniger in den **griechischen Colonien**, in Italien und Sicilien. Ackerbau und Handlung hatte diese bald reich und mächtig gemacht, ja einige unter ihnen hatten ihre Mutterstädte nicht allein im Ansehen erreicht, sondern auch übertroffen; einige unter diesen griechischen Pflanzstädten gehörten unter die schönsten Städte der damaligen Welt; und ihre Einwohner zeichneten sich durch Prachtliebe und Üppigkeit aus. Syrakusa und Agrigent, Tarant, und Rhegium waren mit den prächtigsten Gebäuden geziert, und mit Kunstwerken aller Art angefüllt, die theils einheimische, theils fremde Künstler verfertigten. —

Agrigent hatte viele Kunstwerke, und mehrere Künstler in unserm Zeitraum. **Perillus**, der dem Tyrann Phalaris den bekannten Stier verfertigte, ist bekannt. — Als die Karthaginenser Herren von Sicilien wurden, nahmen sie diesen Stier aus Agrigent nach Karthago. Scipio gab nach der Zerstörung dieser Stadt denselben den Agrigentinern wieder zurück. (Diod. Sic. XIII. p. 210.) — Aus **Rhegium** machten sich im 6ten Jahrhundert vor Ch. Geb. **Klearchus**, ein Schüler des **Euchir**, und **Pytha-**

goras, der Schüler des Klearchus bekannt. Vom letztern stund eine Statüe zu Olympia. (Pausan. p. 181.) Unter seine vorzüglichsten Werke gehört noch der Pancratiaste Euthymus zu Delphi, mehrere Kämpferstatüen, und die eherne Statua curulis nebst der Nica (Νίκη) des Cratisthenes. Ein anderer Künstler in unserm Zeitraum aus Rhegium war Learchus, ein Schüler, wie einige sagen, des Dipönus und Skyllis. Er arbeitete in Bronze, nach der ältesten Art; er verfertigte die einzelnen Stücke der Statüen, und verband sie mit einander durch Klammern. Eine solche Jupiters-Statüe war zu Sparta von diesem Meister. (Pausan. p. 99.)

Mehrere Städte der Griechen in Asien hatten ebenfalls in diesem Zeitraume viele Kunstwerke und Künstler; ja wahrscheinlich wurden in einigen von ihnen, welche durch Reichthum sich auszeichneten, die Künste schon jetzt auf eine höhere Stufe gebracht, als in dem eigentlichen Griechenland. Vorzüglich kann dieses von den grossen jonischen Colonien, Miletus, Kolophon, Ephesus gesagt werden. Ihre Schifffahrt, ihre Handlung und ihre Manufakturen hatten sie bereichert; das glückliche jonische Klima, die Fruchtbarkeit des Bodens, die milde Regierung, alles trug dazu bey, um den bildenden Künsten bey ihnen Eingang zu verschaffen. Bei den Magnesiern am Mäander that sich in dieser Epoche Batykles der Verfertiger des Throns des Apollo zu Amyklä hervor. — Unter den asiatischen Inseln war Rhodus die reichste und mächtigste, und voll Manufakturen und Künste. Nach Anführung der vornehmsten Künstler dieses Zeitraums und Betrachtung der Schicksale, welche die Kunst im Einzelnen in denselben gehabt hat, lassen sich nun

auch die Fortschritte, welche die Bildnerey in den griechischen Staaten in diesem Zeitraume machte, besser beurtheilen. Diese waren sehr beträchtlich, denn

1) wurden mehrere Materialien zu Kunstwerken angewendet.

2) sah man mehr auf richtige Zeichnung, und hatte schon Kenntniss von der Proportion, die auf Regeln gegründet war.

3) kam man in der mechanischen Bearbeitung weiter, als man im vorigen Zeitraume war. Vorzüglich wurde die Kunst, in Bronze zu giessen, erfunden, und vielleicht schon auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht.

Ungeachtet dieser Verbesserungen aber waren die Kunstwerke dieses Zeitraums dennoch keine schöne Kunstwerke zu nennen, und zwar aus folgenden Gründen.

1) War die Zeichnung unedel und steif, die Glieder der Figuren wohl ziemlich vollständig ausgedrückt, aber ohne Anmuth und Schönheit.

2) Waren die feinen Parthien vernachläſsigt; die Augen zu sehr ins Länglichte geformt mit scharfen Winkeln; die Haare hatten keine natürliche Lage, sondern schienen gesalbt und mit dem Kamm zurecht gelegt zu seyn.

3) Die Kleidung war steif und voll kleiner geradlaufender Falten, als wären sie mit Glätteisen zurecht gebracht worden.

Dieses sind die vorzüglichsten charakteristischen Zeichen der Kunstwerke im gegenwärtigen Zeitraum.

Einige Kunstwerke aus demselben haben wir noch übrig. z. B. ein Basrelief von Marmor in der

Villa Albani, welches den Herkules in dem Garten der Hesperiden — vorſtellt. Der Stil dieſes Kunſtwerks hat alle Kennzeichen der erſten Zeiten dieſes Zeitraums, und noch vieles von dem ägyptiſchen Stil, den älteſten unter allen.

Eine Minerva ebendaſelbſt. Winkelm. Mon. ined. t. 17.

Ein Basrelief von Marmor, ebend. welches die Leukothea vorſtellte, zu welcher der junge Bacchus gebracht wird.

Eine Veſta im Pallaſt Juſtiniani zu Rom. S. Sandrarts Akad. Aus den letzten Zeiten dieſer Periode möchte eine Pallas in ebendemſelben Pallaſt ſeyn; S. Sandrart: und ein Kopf einer Pallas bey Prinz Lancellotti.

Das Basrelief des Herzogs von Pembrock in Wiltonshouſe, mit einer Inſcription βȣςρυφηδον, iſt ein Betrug ſpäterer Zeiten —

Die barberiniſche Muſe, die Winkelmann (Storia delle arti. T. II. p. 148.) in dieſen Zeitraum ſetzt, und faſt für ein Werk des Ageladas halten möchte, iſt wahrſcheinlich ein ſpäteres Kunſtwerk.

Wenn aber ein Kunſtwerk auch alle Zeichen des Stils dieſer Periode hat, ſo kann man doch noch nicht mit Gewiſsheit ſagen, daſs es wirklich in dieſelbe gehöre. Es gab in den ſpätern Zeiten reiche Leute, welche die Kunſtwerke blos nach dem Alter ſchätzten, und Signa antiqua den ſchönſten Werken ihrer Zeit vorzogen; dieſe zu täuſchen, wurden viele Werke im ältern Stil verfertigt, und für Arbeiten alter Künſtler verkauft. Es gab alſo ſchon damals falſche Alterthümer. — Bey andern Bildnereyen muſste der alte Stil beybehalten werden,

wenn er durch die Religion geheiligt war, ſo muſste ein Idol, auch in den beſten Zeiten der Kunſt, eben ſo gebildet werden, wie das ältere war. Dieſes erhellet deutlich aus einer Statüe der Dea Spes in den Ludoviſiſchen Gärten, welche ganz im alten Stil gebildet iſt, und doch erhellet aus der Unterſchrift, daſs ſie in den ſpätern Zeiten der Römer verfertigt worden ſey.

Viertes Capitel.

Dritte Periode der griechiſchen Kunſt. Die Zeit des höchſten Flors der Bildnerey. Vom J. d. W. 3470 bis 3627. oder von der 75 Olymp. bis Ol. 114. 323. J. vor C. G.

Nach den perſiſchen Kriegen fieng diejenige Periode an, in welcher die Griechen es in der Bildnerey zum höchſten Grad der Vollkommenheit brachten. Durch die über die Perſer erfochtenen Siege hatten ſich die Griechen ihre Freyheit geſichert; die groſsen Schätze, welche ſie von ihren Feinden erbeutet hatten, hatten einige Staaten unter ihnen ſehr bereichert; andere breiteten ihre Handlung nun ungeſtörter aus, da ſie von feindlichen Flotten nicht mehr beunruhigt wurden. Es fieng ſich mit dem Abzug des Xerxes aus Griechenland für die Einwohner deſſelben die Periode des Wohlſtandes, des Reichthums und Luxus an, welcher ſich bald an den Künſten zeigte, die von ihm unterſtützt zu einer ſolchen Vollkommenheit gelangten, auf welche ſie nie mehr gebracht werden konnten.

Vorzüglich that ſich nun ein Staat in Beförderung der Künſte hervor, welcher im vorigen Zeitraume für dieſel-

ben wenig gethan zu haben ſcheint; Athen. Auf dieſen Staat wirkten die glücklichen Folgen der perſiſchen Kriege am meiſten. Er hatte faſt allein dem Darius Hyſtaspes entgegen geſtanden, und im Krieg des Xerxes ſpielte er wieder die wichtigſte Rolle. Durch die Beute des Kriegs wurde er bereichert; durch ſeinen Patroitismus erhub er ſich zum erſten Staat Griechenlands, mit dem mehrere Inſeln des Archipelagus, und mehrere Städte auf dem feſten Land ein Bündniſs eingiengen. Athen war der Ort, wo dieſe verbündeten Staaten das Geld niederlegten, welches zur Beſchützung Griechenlands, und zur Erbauung der Flotten zuſammen gelegt wurde. Athen war ſeit dem Krieg mit dem Xerxes, im Beſitz einer mächtigen Flotte, wodurch dieſer Staat zum Herrn des gröſsten Theils der griechiſchen Handlung gemacht wurde.

Die Gelegenheit, Geſchmack an den ſchönen Künſten zu erlangen, erhielten die Athenienſer bey der Wiederaufbauung ihrer von dem Feind zerſtörten Stadt. Dem Staat kam dabey der Gemeinſinn der Privatperſonen zu Hülfe. Der Athenienſer nemlich wendete ſeinen Reichthum nicht an Privatgebäude und prächtiges Geräthe, ſondern zur Aufbauung und Ausſchmückung der Tempel und öffentlichen Gebäude an. Für die Verſchönerung ſeines Vaterlandes that er alles, nichts aber für ſein Privatleben. Daher waren noch in den Zeiten, in welchen Athen der Sitz der Kunſt war, die Privatgebäude ſo gering, daſs Dikäarchus ſagt, wenn man nach Athen komme, ſo müſſe man nach Athen in Athen fragen. Der Staat hatte alſo Mittel genug, die vortreflichſten Künſtler in Arbeit zu ſetzen; und die Kunſt muſste in dieſem Staat bald blühen.

In den griechischen Staaten, in welchen schon im vorigen Zeitraum bildende Künste getrieben wurden, fanden dieselben fast ein eben so günstiges Schicksal. In Sikyon, Korinth, Ägina, in den meisten grosen Städten Grosgriechenlands und Siciliens wurden prächtige Tempel errichtet, und diese mit den herrlichsten Bildsäulen und halb erhabenen Werken geschmückt. — Die öffentchen Kampfspiele zu Delphi, Olympia etc. wo den Siegern Statüen gesetzt wurden, welche schon im vorigen Zeitraum viel zur Ausbildung der Bildnerey beygetragen hatten, waren auch in dieser Periode die Beförderer derselben. Es wurden nun nicht allein den Siegern, sondern auch grosen Rednern, Weltweisen und Dichtern zu Olympia Statüen gesetzt. Dadurch wurden mehrere Künstler auf eine würdige Art beschäftigt, und die Kunst gewann.

Die berühmtesten Künstler in diesem Zeitraum waren folgende: Phidias aus Athen, der vorzüglichste Schüler des Eladas, aus dessen Schule mehrere grose Künstler hervorgegangen waren. An erhabenen Ideen, und der Ausführung derselben kam dem Phidias aber weder einer seiner Zeitgenossen, noch einer der nachfolgenden Künstler bey. Sein Zeitalter fällt in die Zeiten, in denen sein Vaterland sein höchstes politisches Ansehen hatte, vom Ende der persischen Kriege bis zum Anfang des peloponnesischen Kriegs, in welchem Perikles sich an die Spitze des Staats stellte, und Athen mit den prächtigsten Gebäuden auszierte. Ein Genie wie Phidias muste einen Perikles haben, der es in Thätigkeit setzte. Perikles baute damals die Propyläen und das Parthenon in der Akropolis von Athen. In diesem Tempel verfertigte Phidias das berühmte Standbild der Minerva. (Pau-

ſan. Attic. p. 22.) — In Olympia das Bild des Jupiters; Pauſan. p. 156. ſ.

Phidias war der Schöpfer des hohen Stils in der Kunſt. In die Geſichtsbildungen legte er viel Charakter, und hohen Ausdruck. Seine Zeichnung war correkter, als die ſeiner Vorgänger; ſein Gewandwurf edler und einfacher. Er war der Erfinder des Ideals, für die Bildung verſchiedener Gottheiten. Sein Jupiter diente den Künſtlern zum Modell, vornemlich im Ausdruck des Geſichts. — Die Haare wuſte er vortreflich zu bilden. — Im Ideal, vorzüglich im hohen ernſthaften Ideal war er ſehr glücklich; ſein erhabenes Genie war fähig dieſes ſelbſt zu ſchaffen. Weniger glücklich war er in reitzenden und jugendlichen Figuren. So viel aber Phidias Verdienſte um die Kunſt hatte, ſo war er doch auch nicht von groſſen Fehlern frey, dieſe waren: eine harte Zeichnung, und zu ſcharfe Umriſſe; Vernachläſsigung der Schönheit, denn er opferte dieſe dem Erhabenen auf; Überladung ſeiner Werke mit Nebenwerken. Letzteres war indeſſen ein Fehler ſeines Zeitalters; der Geſchmack war damals noch nicht gereinigt genug.

Die vornehmſten Werke des Phidias waren folgende: Eine Coloſſalbildſäule der Minerva, welche im Tempel dieſer Göttin im Parthenon zu Athen ſtund. Die Bildſäule war 36 Schuh hoch, der Kopf, Hände und Füſſe von Elfenbein, das lange bis an die Füſſe reichende Gewand war von Gold. Es wurden zu demſelben für 44 Talente, d. i. nach unſerm Gelde ohngefähr für 426,000 Thl. Gold, verwendet. (Pauſ. Attic. Heyne Ant. Auſſ. I. p. 192.) Auf dem Haupt hatte die Bildſäule einen Helm, in deſſen Mitte eine Sphinx, und auf deſſen beyden Sei-

ten Greife abgebildet waren. Diese Figuren waren Symbole der Weisheit. Auf der Brust hatte sie die Ägis mit dem Medusenhaupt von Elfenbein. In der einen Hand hatte sie eine Hasta, zu ihren Füssen lag ihr Schild, und neben demselben eine Schlange. An ihrem Schild war in erhabener Arbeit der Streit der Amazonen, wobey Phidias sein und des Perikles Bild anbrachte. An ihren Schuhen war ebenfalls in erhabener Arbeit der Streit der Centauren und Lapithen angebracht, und an der Basis die Entstehung der Pandora mit zwanzig Gottheiten. Man bewunderte besonders eine Victoria, und die Schlange, und den Sphinx auf der Spitze der Hasta. (Plin. Hist. N. 36. p. 726. Paus. I, 22.)

Wann Phidias dieses Kunststück verfertigt habe, wird von keinem alten Schriftsteller bestimmt angegeben. So wie aus dem Hieronymus und Syncellus erhellet, hatte Eusebius der Olymp. 85, 2. bezeichnet: in diesem Jahre sey die Minerva des Phidias verfertigt worden. Dieses Bild der Minerva wurde einigemal bestohlen. Ein gewisser Philäus stahl die Ägis, Lachares plünderte endlich das ganze Gold. Dieser Mann hatte sich zur höchsten Gewalt in Athen geschwungen. Demetrius Poliorketes zwang ihn, Athen zu verlassen. (Ol. 121, 1. 296 Jahre vor Chr. Geb.) und er nahm den Schmuck der Minerva mit sich.

Das gröste Meisterstück des Phidias und eines der berühmtesten Kunstwerke des Alterthums war die Bildsäule des Jupiters zu Olympia. Die nakten Theile waren auch bey dieser Statüe von Elfenbein, und die Bekleidung von Gold.

Jupiter saſs auf einem von Gold, feinen Steinen, Ebenholz und Elfenbein gemachten, und mit erhabener Arbeit und Mahlereyen gezierten Thron. Er war bis an den Unterleib nackt, die übrigen Theile bedeckte ein Mantel von Gold, auf welchem Blumen gemahlt waren. Auf dem Haupt hatte er eine Krone von goldenen Ölzweigen. In der Linken hatte er einen aus verschiedenen Metallen zusammengesetzten Scepter, auf dessen Spizze ein Adler war, und in der Rechten eine Siegesgöttin — ebenfalls von Elfenbein und Gold. Nähere Nachrichten von dem Olympischen Jupiter findet man in:

Siebenkees J. Ph. Über den Tempel und die Statüe des Jupiters zu Olympia von Phidias. Nürnberg. Stein. 1795. 8. 7 Bogen.

Völkel L. über den groſsen Tempel und die Statüe des Jupiters zu Olympia. Leipz. 1794. 8.

Andere Kunstwerke des Phidias waren zu Athen in der Akropolis ein Apollo von Bronze, Parnopios genannt; eine Venus Urania (Pauſ. p. 13.) aus parischem Marmor. Zu Marathon eine Nemesis aus parischem Marmor. (Pauſ. p. 32.)

Eine Pallas zu Platäa, aus übergoldetem Holz; die Extrema aus pentelesischem Marmor, ein Weihgeschenk der Athenienser, wegen der Marathonischen Schlacht.

Eine Pallas von Bronze zu Athen, ebenfalls wegen dieser Schlacht. (κλειδȣχον Plin. 34 19.) Zu Elis eine Venus Urania aus Elfenbein und Gold. Mit dem Einen Fuſs trat sie auf eine Schildkröte.

Amazonen. Plin. 34, 650.

Die Statüe des Pantarkes. Dieses soll die einzige Portraitstatüe gewesen seyn, welche er verfertigte. Man

ſagte auch von ihm, er ſey weit glücklicher in Idealen, als in Portraiten geweſen. Quinct. 12, 10, ſect. Phidias diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur.

Als Künſtler arbeitete Phidias faſt in allen Maſſen. Die Kunſt, Figuren zu gieſsen, verſtund er beſſer als ſeine Vorgänger. Primus artem toreuticam aperuiſſe atque demonſtraſſe merito judicatur. Plin. Hiſt. Nat. 34 ſ. 9. Es wird darüber geſtritten, was Toreutik ſey? Winkelmann verſteht darunter die Drechslerkunſt, und verwechſelt τορευειν und τορνευειν. Richtiger iſt es, die Kunſt zu modelliren, und in Metall zu gieſsen. (Heyne von der Toreutik.)

Auch Mahler ſoll Phidias geweſen ſeyn. Plin. Hiſt. N. 35. c. 8. 21. ſagt: Et Phidiam ipſum initio pictorem fuiſſe traditur, Olympiumque Athenis olim pictum. Unter dem Olympius wird Perikles wahrſcheinlich verſtanden, der wegen der Wirkung ſeiner Beredſamkeit dieſen Namen erhielt, nicht aber Jupiter, wie Harduin meint. (Obſerv. ad L. 35. Plin. n. 7.)

Daſs Phidias wirklich gemahlt habe, möchte indeſſen noch nicht erwieſen ſeyn. Vielleicht rührt ſeine ganze Mahlerey vom unrechten Verſtand des Worts γραφειν her.

Vom Leben dieſes merkwürdigen Künſtlers iſt uns faſt nichts bekannt. Dieſes einzige führen die Alten an, daſs er in eine Cabale, die gegen den Perikles ſich erhub, verwickelt worden ſey. Er wurde zuerſt angeklagt, er habe einen Theil des zum Gewand der Minerva beſtimmten Goldes entwendet. Plutarch nennt einen Menon, einen neben dem Phidias angeſtellten Künſtler als den Ankläger. Dieſe Anklage wurde aber widerlegt, da Phidias das Gewand der Minerva ſo angelegt hatte, daſs es abge-

nommen, und gewogen werden konnte. Er wurde alſo freygeſprochen. Nun erhub ſich eine andere Klage gegen ihn. Man machte ihm ein Verbrechen daraus, daſs er am Schild der Minerva, auf welchem das Gefecht mit den Amazonen vorgeſtellt war, ſeine eigene Perſon und das Portrait des Perikles unter den Fechtenden angebracht habe.

Man erklärte dieſes für ein Religionsverbrechen, Phidias ward ins Gefängniſs geworfen, und ſoll ſein Leben an einer Krankheit, nach andern aber am beygebrachten Gift geendet haben.

Unter den Schülern des Phidias waren die berühmteſten: Agorakritus aus Paros, und Alcamenes aus Athen. Beyde ſchätzte Phidias ſehr hoch, der erſtere aber war ſein Liebling; für deſſen Arbeiten er auch ſeine meiſten eigene ausgegeben haben ſoll Beyde Künſtler wetteiferten, wer das ſchönſte Venusbild machen würde. Die meiſten Stimmen der Athenienſer waren für das Werk des Alkamenes, als ihres Landmanns, an welches Phidias ſelbſt die letzte Hand angelegt haben ſoll, und welches dann in den κηποις einem Ort auſſer Athen aufgeſtellt wurde; daher ſie Αφηοδιτη εν τοις κηποις (Venus in den Gärten) heiſst. Sie war eine von den berühmteſten Statüen zu Athen. Lucian rühmt (in Imag.) beſonders die Bruſt, die Hände und Finger an ihr. Agorakritus änderte ſeine Venus in eine Nemeſis um, und verkaufte ſie nach Rhamnus, mit dem Beding, daſs ſie nicht nach Athen gebracht werden ſollte. Beyde Statüen waren aus Marmor. (Plin. 36. p. 725. Pauſ. I, 19., 20. Herders Nemeſis in zerſtr. Blättern 3 B.)

Alkamenes hatte viele Kunſtwerke in Marmor, Erz, Elfenbein und Gold verfertigt. Zu Theben ſah Pauſan.

(L. 9. p. 290.) einen kolossalischen Herkules aus penthelischem Marmor, von seiner Hand; zu Athen war ein Bacchus von ihm aus Elfenbein und Gold (Paus. Attic. p. 18.) Nach eben diesem Schriftsteller soll Alcamenes der erste gewesen seyn, der die Hecate aus drei vereinigten Leibern oder Statuen bildete. Plin. (L. 34. Sect. 19.) führt einen Sieger in 5 Wettstreiten (πενταθλον) in Bronze von ihm an.

Noch weiter als Phidias brachten die Kunst in diesem Zeitraum Polykletus und Myron, Mitschüler des Phidias beym Agelades.

Polyklet war aus Sikyon; von ihm sagt Plinius (Lib. 34, 19.) Hic consummasse hanc scientiam iudicatur, et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. d. i. er vollendete die Bildnerkunst, welche Phidias zuerst richtig gelehrt hatte. Sein gröſstes Verdienst ist wahrscheinlich dieses, daſs er die Verhältnisse zuerst auf gewisse Regeln gründete. Diese trug er nicht allein in seinem Buch von der Bildnerey vor, sondern zeigte dieselben auch in einer nach seinen Regeln der Proportion verfertigten Statue, welche die Künstler den Kanon nannten. Er gab den Bildsäulen eine angenehmere Stellung, als die Künstler vor ihm. Iene liessen ihre Bildsäulen auf beeden Füſsen ruhen. Dieser lieſs sie nur mit Einem Fuſse fest aufstehen und gab dem andern eine etwas nachläſsigere Stellung. So verstehe ich nemlich wenn Plin. l. c. sagt: Proprium eiusdem, ut uno crure insisterent signa, excogitasse. Dadurch wurde die Stellung lebhafter, und viele schöne Theile wurden sichtbar. Die Alten hielten seine Werke sehr hoch, und setzten sie wegen der fleisigen Ausarbeitung und Würde über die Werke aller andern Künstler.

(Quinctil. 12, c. 10. ſ. 8.) Doch fand man auch verſchiedenes an ihm zu tadeln. Sein Ideal für Götter war nicht hoch genug; hingegen bildete er die Menſchen ſchöner als ſie ſind.

Seine Figuren waren etwas ſchwerfällig, (viereckig, — quadrata tamen ea (ſigna) eſſe tradit Varro —) wahrſcheinlich nahm er die Proportionen zu kurz —, und ſchienen alle nach Einem Modell gemacht, es fehlte ihnen alſo die Manigfaltigkeit. Beſſer geriethen ihm die Abbildungen junger, als alter Perſonen. Seine Amazone für den Dianatempel zu Epheſus erhielt den erſten Rang. (Plin. 34, p. 649.)

Von ſeinen Arbeiten in Bronze ſind vorzüglich berühmt: ein Diadumenos, oder Jüngling der eine Binde um das Haupt gebunden hat, von ſehr vollendeter Arbeit (Plin. l. c.) ein Doryphorus, als männlicher Jüngling, den Lyſippus ſeinen Lehrer in der Bildnerkunſt nannte. Cic. de clar. orat. c. 86. Zwei Knaben, welche mit Würfeln ſpielten. Eine groſſe Juno aus Elfenbein und Gold zu Argos (Pauſ. Corinth. p. 59.) Ein Jupiter Milichios, ebendaſelbſt aus Marmor.

Myron aus Eleutherä in Böotien, ein Zeitgenoſſe und Mitſchüler des Polycletus, leiſtete noch mehr, als dieſer. Plinius Urtheil von ihm iſt folgendes: Primus hic (Plin. l. c.) multiplicaſſe varietatem videtur, numeroſior in arte quam Polycletus, et in ſymmetria diligentior. Wenn ich dieſe Stelle recht verſtehe, ſo

*) Ueber Polyklets Kanon, Caylus Abh. zur Geſch. der Kunſt, B. 1. S. 252. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerei S. 69. 532.

will Plin. ſagen: er habe mehr Veränderung in der Stellung (varietatem), mehr Harmonie und Zuſammenhang der Theile, (numeroſior) und richtigere Proportionen als Polyklet in ſeinen Arbeiten gezeigt. (et in ſymmetria diligentior; dieſes ſteht nach meinem Erachten den figuris quadratis des Polyklets entgegen). — Doch blieb er nur bey dem Bilden ſchöner Körper ſtehen, drückte aber die Seele oder den Charackter nicht aus. Die Haare bearbeitete er nicht beſſer, als die alten Künſtler.

Seine vornehmſten Werke ſind:

Eine eherne Kuh; worauf eine Menge griechiſcher und lateiniſcher Sinngedichte gemacht wurden; Eines der ſchönſten iſt das 68 Epigramm. Der Auſonius:

Bucula ſum, caelo genitoris facta Myronis.
Aerea: nec factam me puta, ſed genitam.
Sic me taurus init: ſic proxima bucula mugit.
Sic vitulus ſitiens ubera noſtra petit.
Miraris, quod fallo gregem? gregis ipſe magiſter
Inter paſcentes me numerare ſolet.

Ein Diskobolos. Quintilian urtheilt von ihm: (L. II. c. 13.) Quid tam diſtortum et elaboratum, quam ille discobolos Myronis? Die Figur des Diskobolos hatte ihr Hauptverdienſt in der ſchweren Stellung, und der Richtigkeit des Ausdrucks. Er war in dem Moment abgebildet, da er ſich vorwärts bückt, um zum Wurf ſich den gehörigen Schwung zu geben, dabey ſah er feſt auf die Hand, in der er die Scheibe hatte, und beugte das Knie, ſo daſs man zugleich bemerkte, wie er ſich wieder aufrichten wollte.

Ein Herkules der nach Rom gebracht wurde. (Plin. l. c.) ein Satyr, der die von der Minerva wegge-

worfenen Pfeifen bewundert. Seine beſten Werke ſollen nach dem Urtheil des Pauſanias ein Erechtheus zu Athen, und ein Bacchus auf dem Helikon geweſen ſeyn. (Pauſ. 304.) Plinius und Pauſanias nennen noch verſchiedene andere Arbeiten von ihm.

Zu den berühmten Künſtlern, die zu Perikles Zeit lebten, gehört noch

Kteſilas, welcher des Perikles Statue in Erz goſs. Er machte ferner einen ſterbenden Soldaten aus Erz, an dem man ſoll haben ſehen können, wie viel Leben noch in ihm ſey. (Fecit vulneratum deficientem, in quo poſſit intelligi, quantum reſtet anima. Plin. 34. p. 655.)

Ehehin glaubte man eine Copie davon in der marmornen Statue auf dem Capitol, der ſterbende Fechter genannt, zu ſehen — allein es iſt falſche Muthmaſſung. S. Heyne. Ant. Auff. 2 Th. p. 230.

Er war einer von den Künſtlern, welche in Verfertigung einer Amazone für den Tempel der Diana zu Epheſus wetteiferten. Sein Werk erhielt den dritten Rang. (Plin. 34. p. 649.)

Mangel an Talent, oder Eigenſinn und Liebe zum Sonderbaren machten, daſs manche Künſtler in dieſer Periode noch immer die Härte des alten Stils in ihren Werken beybehielten. Unter dieſe gehört

Callon aus Aegina, ein Zeitgenoſſe des Myron. Pauſanias fand von ihm eine Minerva von Trözen (Pauſ. p. 75.) auch war einer der Dreyfüſſe zu Amycläa, ſeine Arbeit. Ihm war in vielen Stükken ähnlich

Canachus aus Sikyon, der Schüler des Polyklet. Er verlies die einfache Natur, und ward gezwungen und froſtig. Cicero Brut. Sect. 70. Quis non intelligit, Ca-

nachi ſigna rigidiora eſſe, quam ut imitentur veritatem? Er arbeitete in Metall, Elfenbein, und Marmor. (Plin. H. N. 36, p. 731.) Pauſanias ſah von ihm eine ſitzende Venus, aus Elfenbein und Gold, zu S. Kyon. (Plinius H. N. 34. 19.) führt ein ſonderbares Kunſtſtück von dieſem Mann an, das ſeinem Geſchmack wenig Ehre macht. Er machte nemlich einen Apollo den liebenswürdigen (φιλήσιος) aus Erz. Bey demſelben brachte er ein mechaniſches Kunſtſtück, einen ſpringenden Hirſchen an.

Zu den groſsen Bildhauern Griechenlands ſind noch einige Männer zu zählen, unter denen

Praxiteles der erſte iſt. Die Kunſt erhielt Schönheit durch ihn, er lebte zu einer Zeit, in welcher die feinſten Schriſtſteller, die gröſsten Weiſen in Griechenland ſich hervorthaten. Er war vorzüglich groſs in der Bearbeitung des Marmors; doch verfertigte er auch vortrefliche Werke in Bronze. An ſeinen Werken wird die Wahrheit und der Ausdruck der Empfindungen der Seele vorzüglich gerühmt.

Seine wichtigſten Werke ſind:

Die Venus zu Gnidos aus Marmor, nach Plinius Zeugniſs die ſchönſte Statue des Erdbodens, welche der Stadt alleine Ruf und Zulauf von Fremden zuzog. Sie war nackt, hatte eine gefällige Mine, und etwas Schamhaftes in der Stellung. Abbildungen von ihr ſind auf einigen gnidiſchen Münzen. — Man hielt ſonſt die mediceiſche Venus wo nicht für das Original, doch für eine ſchöne Copie von derſelben. Siegfr. Bayer ſchrieb eine Abhandlung von der Venus Gnidia, um eine Venus in einer Grotte des kaiſerl. Sommerpallaſtes in Petersburg auf ſie zu deuten. v. Comment. Acad. Petrop. T. IV. p.

259. In der Anthologie ſind verſchiedene Epigrammata auf dieſelbe.

Um dieſe Venus zu erhalten, wollte Nicomedes König von Bithynien alle Schulden von Gnidos bezahlen; man nahm aber das Anerbieten nicht an. (Plin. H. N. 36. p. 726.) Zum Modell der Venus Gnidia diente dem Praxiteles die Phryne. (Athenaeus 13. p. 292.)

Eine bekleidete Venus von ſeiner Arbeit kam nach Cos. Cicero de nat. deorum I, c. 27. ſagt von ihr: dicemus idem, quod in Venere Coa, corpus illud non eſt, ſed ſimile corpori: nec ille fuſus et candore mixtus rubor, ſanguis eſt, ſed quaedam ſanguinis ſimilitudo. Sie war auch aus Marmor. Plin. (H. N. 34. p. 654.) gedenkt einer Statue des Praxiteles mit folgenden Worten: fecit et puberem (l. impuberem) Apollinem ſubrepenti lacertae cominus ſagitta inſidiantem. Die vorhergehenden Stellen zeigen, daſs ſie von Bronze war. Dieſe Statue iſt wahrſcheinlich auf uns gekommen. Da mir von dieſer Statue keine Zeichnung bekannt iſt, ſo will ich ſie genauer beſchreiben. Sie wurde zu Nettuno, dem Alten Antium gefunden; wie ſie ausgegraben wurde, fehlten ihr die Füſſe und der Tronc, woran ſie ſich lehnt. Doch konnte man aus der Stellung der Figur ſchlieſsen, daſs ſie ein Apollo ſauroctonos ſeyn müſſe. Sie iſt 5 Palmen hoch, aus feinem Erz gemacht. Apollo hat die Form eines Jünglings in prima pubertate — lehnt ſich mit dem linken Arm an einen Tronc woran eine Eidexe hinauf läuft: in der Rechten hält er einen Pfeil, womit er dieſelbe anzuſpieſen droht. Die Arbeit iſt die feinſte, die man ſich vorſtellen kan. Für ſeine beſten Arbeiten hielt Praxiteles ſelbſt, einen jungen Satyr aus Bronze, und einen Eros, aus

Penthelischem Marmor. Diesen erhielt seine Geliebte, Phryne, von ihm zum Geschenk, welche ihn ihrem Geburtsort Thespiä schenkte. Vom Kaiser Kaius wurde er nach Rom gebracht; Klaudius gab ihn den Thespiern wieder zurück; Nero brachte ihn wieder nach Rom, wo er bei einem Brand seinen Untergang fand. (Paus. p. 302.) Der Satyr blieb zu Athen. (Paus. p. 17.) Des Praxiteles Sohn,

Kephissodorus, war auch ein grosser Bildhauer, und in Darstellung des Fleisches von besonderer Stärke.

Auf diese beeden Künstler folgt

Scopas. Er lebte nach der 104. Olymp. Sein Zeitalter wird dadurch bestimmt, dass er einer von den Künstlern war, welche an dem Grabmal, das Artemisia für ihren Gemahl Mausolus baute, arbeitete. Der Bau fieng wahrscheinlich Olymp. 107, ohngefähr 353 J. vor Ch. G. an. (Plin. H. N. 36, 5. s. 4, 9.) Er soll auch an dem neuen Tempel der Diana zu Ephesus gebaut haben. Wenn dieses richtig ist, so hat er noch lange nach Olymp. 106. gelebt; denn in diesem Jahr wurde der alte Tempel in Brand gesteckt.

Winkelmann Stor. T. II. p. 161. sezt ihn aus einer verfälschten Stelle des Plin. (H. N. 34, c. 19.) unter die Künstler des hohen Stils. Er bildete das meiste in Marmor; doch gedenkt Pausanias einer Venus aus Erz von ihm, die auf einem Bock sass, und zu Olympia aufgestellt war. *) Zu Rom war eine sterbende Niobe mit ihren Kindern, im Tempel des Apollo Sosianus, welche man für sein Werk hielt (Plin. H. N. 36. p. 728.) Wir haben zu Florenz noch die Gruppe der Niobe übrig. Ob sie von

*) Heyne Ant. Auff. 1 Th. p. 132.

Scopas ist, ist streitig. Winkelmann schreibt sie ihm — Ausonius aber (in Epitaphiis n. 28.) dem Praxiteles zu. Eine schöne Abbildung derselben findet man, bey der Dissertatione sulle statue appartenente alla favola di Niobe da Angelo Fabroni. Firenze 1779. fol. mit 19 Kupf.

Ein sehr grosses Werk von ihm war eine Gruppe von Seegöttern, Neptun, Thetis, Achilles, Nereiden etc. zusammengesezt, welche zu Rom im Circus flaminius aufgestellt war. Nach Plinius (l. c.) Urtheil würde dieses Werk allein dem Scopas den Namen eines grossen Künstlers verschaffen, wenn er auch ausser dieser Gruppe nichts verfertigt hätte. Unter seinen übrigen Kunstwerken nennt Plinius auch eine nackte Venus, welche die gnidische Venus an Schönheit noch soll übertroffen haben.

Lysippus aus Sikyon, der zu Alexander des Grossen Zeiten lebte, gab der Bildnerkunst den höchsten Grad der Vollkommenheit. Er war anfänglich ein Kupferschmidt, und widmete sich dann erst der Kunst. Der Mahler Eupompus, den er fragte, welche Meister er zu seinem Vorbild wählen sollte, wies ihn auf die Natur, der er auch unter allen Künstlern am nächsten kam. Er bearbeitete die Haare natürlicher und feiner, als seine Vorgänger, und gab seinen Bildern viel Geist und Leben. Gloria Lysippo est animosa effingere signa, sagt Properz. (l. 3. eleg. 8.) Er war genau in den Proportionen, bildete die Köpfe kleiner, und die Körper schlanker und weniger fleischig als seine Vorgänger, damit sie edler aussehen möchten. Ferner vermied er die viereckigten Formen seiner Vorfahren. Er sagte von sich, er bilde die Menschen wie sie ihm zu seyn schienen, seine Vorgänger aber, wie sie würklich wären. Er arbeitete auch die kleinsten Theile mit der grös-

ten Sorgfalt aus. Kein Künftler arbeitete fo viel wie er; Plinius fezt die Anzahl feiner Werke auf 610 Statuen. Er war der einzige Bildgiefer, der des Alexanders Bild in Erz verfertigen durfte. Er gofs das Bild diefes Königs fehr oft. Seine berühmteften Werke waren: die Gruppe der 20. Soldaten des Alexanders, welche beim Flufs Granicus fielen — (Plin. H. N. 34, 652. Vellejus Pat. I, 11.); der Kolofs des Jupiters zu Tarent. 40. cubit. hoch. (Plin. 34, fect. 18.); — eine aus dem Bade fteigende männliche Figur, nachher eine der gröfsten Zierden der Bäder des Agrippa. Kayfer Tiberius lies fie dorten wegnehmen, mufste aber um Aufruhr zu verhüten, fie wieder an ihren vorigen Ort fezen laffen. Lyfippus hatte an dem

Chares von Lindos (Plin. H. n. 34, 18. Strab. 14.) einen würdigen Schüler, der den Colofs zu Rhodus verfertigte — nach andern Zeugnifsen foll ihn Laches aus Lindos gemacht haben. (Anthol. 4, 6.)

Plinius führt noch verfchiedene Schüler des Lyfippus an; es liegt aber auffer dem Plan diefes Werkes, fie alle zu nennen, da es nicht ein Verzeichnifs der Künftler, fondern nur die Gefchichte und die Charakterifirung der vornehmften Epochen der Bildnerkunft enthalten foll.

In die Periode des fchönen Stils fetzt Winkelmann die Meifter einiger der wichtigften Kunftwerke; der Gruppe des Laocoons, des Borghefifchen Hermaphroditen, der Gruppe der Hinrichtung der Dirce. Seine Behauptung ift aber fehr willkührlich, und wird von keinem Zeugniffe aus dem Alterthume unterftüzt. Plinius (H. N. 36. p. 730.) nennt zwar unter den alten griechifchen Kunftwerken zu Rom eine Gruppe des Laocoons von Agefan-

der, Polidor und Athenodorus, und die Hinrichtung der Dirce von den Künſtlern Apollonius und Tauriscus aus Rhodus. Allein er beſtimmt nicht, wann dieſe Künſtler lebten; auch iſt es noch nicht ausgemacht, ob die auf uns gekommenen Werke, die Gruppen ſind, welche Plinius zu Rom ſah. Da ich von dieſen, und andern Überberreſten der alten Kunſt, welche nach Winkelmann in die Zeiten der blühenden Kunſt unter den Griechen verfertigt ſeyn ſollen, weitläufig reden will, wenn ich von den uns übrig gebliebenen Werken ſelbſt handeln werde, ſo führe ich hier weiter nichts mehr davon an.

Fünftes Capitel.

Vierte und lezte Periode der Bildnerey in Griechenland. Die Zeit ihres Verfalls vom Tode Alexanders des Groſsen bis zum Ende des Achäiſchen Bundes. Vom J. d. W. 3627. bis 3858. von der 114. bis zur 158. Olymp. 146. J. v. C. G.

Der Verfall der Künſte in Griechenland, der ſich in dieſem Zeitraume ereignete, wurde durch die unglückliche Lage veranlaſst, in welche Griechenland, ſchon gegen das Ende des lezten Zeitraums verſezt wurde. Philipp von Macedonien miſchte ſich während des heiligen Kriegs in der 106ten Olympiade in die griechiſchen Angelegenheiten, und brachte es endlich dahin, daſs er nach der Schlacht bey Chäronea Olymp. 110. 3. zum Feldherrn von Griechenland ernennt wurde. Nun hieng Griechenland von Macedonien ab, und wurde in alle Angelegenheiten dieſes Reichs mit eingeflochten. Nach dem Tode

Alexanders machten die Griechen noch einige Verſuche ihre Freyheit wieder zu erlangen; allein ſie fielen unglücklich aus, Griechenland wurde durch innerliche Unruhen herabgebracht, und entkräftet; und blieb immer in den Streitigkeiten nach Alexanders Tod die Beute des Siegers. Die Quellen des Reichthums verſiegten nach und nach; mehrere Städte waren zerſtört, andere in Verfall gekommen. Der Wohlſtand nahm ab, folglich fand der Künſtler keine Unterſtützung, keine Belohnung mehr, die Künſte muſsten untergehen. Dieſer Untergang der Künſte ereignete ſich aber nicht auf einmal; ſondern allmählig mit der allmähligen Abnahme des Wohlſtandes. In den erſten Zeiten dieſes Zeitraums wurde noch für die Künſte viel gethan; aber mehr aus Schmeicheley für Unterdrücker, als aus religiöſen und patriotiſchen Abſichten, welche ehehin dem Künſtler Gelegenheit zu groſsen Kunſtwerken gaben. Der Grieche war nun nicht mehr der Grieche, der er zu den Zeiten des perſiſchen und des peloponneſiſchen Kriegs war. Er war nun an Sklaverey gewöhnt, und küſste entweder die Ketten, womit er gefeſſelt wurde, oder wenn er einen Verſuch machte, ſeine Freyheit wieder zu erlangen, ſo war derſelbe entweder unklug angefangen, und ausgeführt, oder er wurde durch Eigennuz und niederträchtige Leidenſchaften vereitelt. Es befeuerte alſo den damaligen Künſtler der hohe Enthuſiasmus nicht mehr, der den Künſtler der ehemaligen Zeiten befeuerte. Seine Kunſt verewigte oft nur die Unterdrücker ſeines Vaterlands. Dem Demetrius Poliorketes wurden allein zu Athen in einem Jahr 300 Statuen errichtet. So lange der Künſtler Belohnung fand, erhielt ſich die Kunſt in Griechenland noch immer; je

mehr aber der Wohlſtand des Landes abnahm, deſto geringer muſste die Belohnung werden, welche der Künſtler erwarten konnte, deſto ſeltener wurden die Künſte. Die Kataſtrophe der Kunſt in Griechenland veranlaſsten die Streitigkeiten zwiſchen den Aetoliern und den Mitgliedern des Achäiſchen Bundes. In dem daraus entſtandenen Krieg, welcher mit der gröſsten Bitterkeit geführt wurde, wurden mehrere Kunſtwerke zu Grunde gerichtet. Die Aetolier verheerten die Gallerien um den Tempel des Jupiters zu Dodona, zerſchlugen die Statüen, und machten den Tempel dem Boden gleich. (Polyb. IV. p. 331.) Auch in der Gegend von Olympia richteten ſie vielen Schaden an den Kunſtwerken an.

Nicht weniger litten die Kunſtwerke, als in der Folge die Achäer mit Philipp III. einen Krieg bekamen. In dieſem wurden in mehrern Gegenden Griechenlands die vortreflichſten Gebäude und Kunſtwerke zerſtört, und Philipp verheerte ſelbſt die Academie und die Tempel, welche auſſer der Stadt Athen lagen, und ſchonte ſogar der Gräber nicht.

Die Römer von den Griechen um Hülfe gegen den Philipp angeruffen, mengten ſich (Ol. 145.) in die griechiſchen Angelegenheiten; ſie behandelten anfangs die Griechen als Freunde; endlich zerfielen ſie mit dem Achäiſchen Bund. — Der Conſul Mummius zerſtörte Korinth, und bald darauf kam Griechenland völlig unter die Botmäſigkeit der Römer. — Nun wurde das Land eines groſſen Theils ſeiner Schäze und Kunſtwerke beraubt. Scylla zerſtörte im Mithridatiſchen Krieg einen groſsen Theil von Athen, und beraubte daſſelbe ſeiner Kunſtwerke. Die drey wichtigſten Tempel Griechenlands, in welchen die

Meisterstücke der Bildnerey aufbewahrt wurden, wurden von ihm zerstört; nemlich der Tempel des Aeskulaps zu Epidaurus, der des Apollo zu Delphi und der des Jupiters zu Olympia. Die Künstler wanderten entweder in andere Länder, oder sie wurden als Sklaven nach Rom geführt. Nun hatte die Kunst im eigentlichen Griechenland ihr Ende erreicht: denn das Land war entvölkert, arm und ausgeleert; Künstlertalent konnte also keine Unterstützung und Aufmunterung mehr erhalten.

Während daſs die bildende Kunst in Griechenland ihrem Ende sich nahte, blühte sie indessen in den neuen Staaten wieder auf, welche nach Alexanders Tod entstanden waren.

Der erste Staat ausser Griechenland, wo Griechische Kunst zu blühen anfieng, war Egypten.

Ptolomäus Soter (Ol. 118. 2.) nahm in seinen Staat alle Künstler und Gelehrte auf, und ward der Stifter der griechischen Kunst und Gelehrsamkeit in Egypten. Seine Hauptstadt Alexandria, die er mit Gebäuden und Werken der Kunst zierte, wurde nun für Literatur und Kunst, was ehehin Athen gewesen war. Die meisten seiner Nachfolger schätzten nicht weniger die Kunst. Von dieser Zeit an entstund der sogenannte griechisch-egyptische Stil.

Im Reiche der Seleuciden in Syrien, das Seleukus I. Nikator (Ol. 117.) stiftete, suchten die Regenten ebenfalls die griechischen Künste zu befördern.

In Pergamus fanden die Künste unter dem König Attalus I, (Ol. 135.) und dessen Sohn und Nachfolger Eumenes eine sichere Zuflucht. Beede Könige waren grosse Beförderer der Literatur und bildenden Künste. Plinius nennt vier Künstler, Isigonus, Pyromachus, Stra-

tonikus, und Antigonus, welche am Hof dieser Könige gelebt hatten.

In Sicilien blühten die Künste zu Syrakusa unter den Königen Gelon, Hiero und den beeden Dionysiern; die Stadt wurde mit Kunstwerken angefüllt; bis die Eroberung derselben durch den Marcellus (Ol. 141.) auch aus diesem Land die Künste verdrängte.

Auf der Insel Rhodus war eine wichtige Schule der Bildnerey. Die Stadt gleiches Namens hatte eine Menge der vortreflichsten Kunstwerke; und Künstler aller Art hatten sich in derselben niedergelassen. Chares aus Lindos (Plin. H. N. 34, 18, Strab. XIV.) oder nach andern Laches aus Gnidos (Anthol. IV, 6.) ein Schüler des Lysipps verfertigte den grossen Kolofs. Zu Rhodus haben ferner die Bildhauer Apollonius und Tauriskus aus Tralles in Lydien die schöne Gruppe der Antiope verfertigt, welche gegenwärtig unter dem Namen des Farnesischen Stiers bekannt ist, von welcher im zweiten Theil dieses Werkes weitläuftig gehandelt wird.

Plinius führt aus diesem Zeitalter noch folgende Künstler an: Antäus, Kallistratus, Polikles, Athenäus, Kallixenus, Pythokles, Pythias, Timokles, und Metrodorus, setzt aber hinzu, sie wären weit unter den ehemaligen grossen Künstlern gewesen.

Noch sind uns aus diesem Zeitraume einige vorzügliche Künstler aus ihren noch vorhandenen Werken bekannt, von denen uns Plinius nichts meldet. Es sind diese:

Apollonius, Nestors Sohn, der Verfertiger des unter dem Namen Torso di Belvedere berühmten Rumpfes eines sizenden Herkules. — Glykon, dieser verfertigte den sogenannten Farnesischen Herkules, ein vortrefliches

Kunstwerk. — Menophantus, von dessen Venus eine Kopie i. J. 1760 auf dem Mons Cölius gefunden worden.

Nun hört Griechenland auf der Schauplaz grosser Kunstwerke und die Schule der Künstler zu seyn, und die Künste treten dafür in Rom auf, jedoch nicht mehr so wie in Griechenland. Wenn sie hier von freyen Staatsbürgern ausgeübt wurden, so waren sie in dem weniger verfeinerten Rom in den Händen elender Sklaven oder wenigstens niedriger Freygelassener.

Sechstes Capitel.

Griechische Kunst in Rom.

Man spricht gewöhnlich viel von den Künsten der Römer, und weil in der Hauptstadt des römischen Reichs eine ungeheure Menge von Kunstwerken aufgehäuft war, so ist man so gerne der Meinung, dass bey diesem Volk die bildenden Künste geblüht haben müssen, und denkt nicht, dass in einer Stadt viele Kunstwerke seyn können, ohne dass die Nation würklich Künstler habe. Die grössten Barbaren, ohne allen Kunstfleis, und Geschmack an Werken der Kunst können Kunstwerke in Menge besitzen; die sie entweder aus den Ländern, wo die Künste blühten, raubten, oder von fremden Künstlern verfertigen liessen. Dieses war der Fall bey den Römern. Was in Rom von Kunstwerken von Erheblichkeit war, war Arbeit gebildeterer Nationen, der Hetrusker, und der Griechen. Der Römer war kein Künstler, und die Verfassung von Rom war zu keiner Zeit dem Wachsthume der Künste unter diesem Volk günstig. Zuerst waren die Römer ein

Haufen zusammengelaufenes Räubergesindel, dann rohe Krieger, dann Eroberer und Despoten, und endlich entnervte Weichlinge ohne Charakter. In keinem Fall konnten Künste unter ihnen gedeihen. Noch mehrere Ursachen, warum in Rom die Künste nie gedeihen konnten, waren: 1) In den ältern Zeiten, die Armuth. 2) Das Verbot des Numa, das jedoch in der Folge nicht gehalten wurde. 3) Die Künste wurden nicht für eine Beschäftigung freyer Leute angesehen. 4) Der Eroberungsgeist der Römer unterdrückte das Gefühl für Kunst.

Zu den Zeiten der Könige war die Kunst durch ein Gesetz des Numa, dass die Gottheiten nicht unter menschlicher Statur vorgestellt werden durften, sehr eingeschränkt. Bey ihren übrigen Kunstwerken bedienten sie sich der Hetruskischen Künstler.

Tarquinius Priscus (Plin. 35, c. 45.) oder nach andern, Tarquinius Superbus (Plutarch Probl. p. 188.) liess einen Künstler aus Fregella nach Rom kommen, um eine Statüe des Olympischen Jupiters, aus Bronze zu machen. In den folgenden Zeiten wurden ebenfalls alle Götterbilder von Etruskischen Künstlern verfertigt, und wahrscheinlich waren die kleinen Statuae equestres, welche Männern von grossen Verdiensten errichtet wurden, ebenfalls Werke der Hetrusker.

Rom war bis auf die Zeiten des 2ten punischen Kriegs leer an Kunstwerken. Die Eroberung von Syracusa, und einiger Städte von Grossgriechenland, machte die Römer zuerst mit den Werken der griechischen Kunst bekannt. Diese Städte wurden ihrer Werke beraubt, welche man nach Rom führte. (Liv. 25. c. 40.) Nach geendigtem Krieg der Römer (Olymp. 145.) mit dem macedo-

nischen König Philipp, brachte L. Quintius eine Menge Statüen, nebst andern Kunstwerken nach Rom, und liess sie in seinem Triumphszug mitführen. (Liv. 34, c. 52.)

Die Siege über den König Antiochus, (Olymp. 146.) welche sie zu Herren über Asien bis an den Taurus machten, erfüllten Rom aufs Neue mit einer Menge Kunstwerke. In dem Aetolischen Krieg wurde Ambracia aller Kunstwerke beraubt, so dass man nicht einmal die Götterstatüen ausnahm. (Liv. 38, 9.)

M. Fulvius zierte seinen Triumph über die Aetolier mit 280 Statüen von Bronze, und 230 von Marmor. (Liv. 39. c. 5.)

Chalkis wurde nicht weniger geplündert. Aus Korinth schleppte der Barbar L. Mummius alle Kunstwerke hinweg.

Sylla verfuhr eben so hart mit Athen, in dem Mithridatischen Krieg. Die sicilianischen Städte beraubte Verres, andere Provinzen, andere Stadthalter — und was diese übrig liessen schleppten die Cäsarn nach Rom. So häuften sich freylich die Kunstwerke in dieser Stadt, ohne Kenntniss der Kunst, und ohne National-Künstler. *)

Lucullus, Pompeius und Augustus brachten unter ihren Gefangenen viele Künstler nach Rom, welche ihre Kunst dort ausübten Einige wenige waren frey; Pasiteles arbeitete in Rom, wo er das Bürgerrecht erlangt hatte. Nach Cicero (de div. I, 36.) verfertigte er die Statue des R. Roscius wie ihn seine Säugamme sah, von einer

*) Völkel, L. Ueber die Wegführung der Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom. Eine Vorlesung. Leipz. Breitkopf. 798. 8.

Schlange umwunden. Ferner einen elfenbeinernen Jupiter. Sehr geſchäzt wurden ſeine 5 Bücher über die Kunſt.

Arceſilaus des Lucullus Freund — ſeine Modelle wurden ſo theuer bezahlt, als die vollendete Arbeit der andern Künſtler. Er verfertigte für Julius Caeſar eine Venus. Zu J. Caeſ. Zeiten wurde viel gearbeitet.

Faſt alle Künſtler, welche in Rom arbeiteten, waren Kriegsgefangene, Sklaven, Freygelaſſene. Der Römer ſchätzte die Künſte nicht. (Virgil. Aen. VI. 848—854.) Von jenen wurden alle Kunſtwerke verfertigt, welche in den lezten Zeiten der Republik und der Cäſare errichtet wurden.

Unter den erſten Cäſarn wurden viele Werke der Kunſt verfertigt. Auguſt kaufte nicht alleine die ſchönſten griechiſchen Statüen, ſondern lieſs auch viele von griechiſchen Künſtlern verfertigen. — Unter den folgenden drey Kaiſern, lag die Kunſt darnieder. — Kaligula plünderte Griechenland, und verheerte viele Statüen zu Rom. Nero hatte viele Liebe zur Kunſt, aber keinen Geſchmack. Er lies die Bildſäulen der Athleten vernichten. Unter Nero lebte ein ſehr geſchickter Bildner Zenodorus; dieſer verfertigte in Avernis, einer Stadt in Gallien, einen koloſſaliſchen Merkur, und arbeitete zehn Jahre daran. Nero trug ihm auf, ſein (des Kaiſers) Bild koloſſaliſch von 110 Fuſs Höhe zu machen. Das Modell wurde ſehr bewundert, aber der Guſs ſcheint nicht gut gerathen zu ſeyn. Ex ſtatua, ſagt Plinius, indicavit interiſſe fundendi aeris ſcientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus eſſet, et Zenodorus fingendi caelandique nulli veterum poſtponeretur. (S. Leſſings Laocoon).

Eine günſtige Zeit für die Kunſt war unter der Regierung des Titus Veſpaſianus, bis auf den Marc Aurel. Die Ueberreſte von Basreliefen, welche an den Triumphbögen angebracht waren, und die Statue des Marc Aurels, zeigen daſs es damals weder an guten Marmorarbeitern noch an geſchickten Bronzegieſsern gefehlt habe. Aus den Zeiten des Titus iſt auch wahrſcheinlich die vortrefliche Gruppe des Laocoon mit ſeinen Söhnen, vom Ageſander, Polydorus und Athenodorus. Aus Marc Aurelius Zeiten haben wir ſeine eigene Statue zu Pferd von Bronze, welche auf dem Capitol zu Rom ſteht. Aus Domitians Zeiten hat man nur ſehr wenige Monumente der Kunſt. Eine marmorne Büſte des Lucius Verus in der Villa Borgheſe verdiente ein Werk des Praxiteles zu ſeyn. Aus den Zeiten Trajans iſt noch die Columna Trajana vorhanden.

Die beſte Periode der griechiſchen Kunſt in Rom dauerte bis zu Hadrian. Hadrian that vieles für die Kunſt. Seine Villa tiburtina war mit Statuen angefüllt; der ſchöne Antinous wurde unter ſeiner Regierung gemacht. Unter den Antoninen ſanken die Künſte; der Geſchmack blieb nicht mehr rein, doch hatte man noch gute Arbeiter. Unter dem Commodus war die Kunſt ſchon ſehr geſunken, wie man aus den Werken, die unter Sept. Sev. gemacht wurden, ſchlieſſen kan. Unter dem Caracalla hatte ſie ſchon ſelbſt im Mechaniſchen ſehr viel verloren. Die Zerrüttungen, die nun mit jedem Tag zunahmen, die daraus entſtandene Barbarey, verbreitete ſich auch über die Künſte. Man verfertigte zwar noch immer, ſelbſt in den Zeiten des Verfalls des Reichs, noch zu Galliens Zeiten, Coloſſe; aber dieſe waren mehr rohe Marmormaſſen, als Kunſtwerke,

ohne Richtigkeit in der Zeichnung, ohne edlen Ausdruck, ohne ſchöne mechaniſche Bearbeitung. Am tiefſten fiel die Kunſt zu Konſtantin I. Zeiten. Der dieſem Kaiſer aufgerichtete Triumphbogen, der noch zu Rom ſteht, iſt eine lehrreiche aber traurige Urkunde von dem allmähligen Verfall der bildenden Künſte in Rom. Man verſtund damals weder gute Baukunſt, noch Bildnerkunſt mehr. Der Triumphbogen iſt aus Stücken anderer älterer Triumphbögen zuſammengeſezt. Man ſieht daran Bildnerwerk aus den Zeiten des Trajan, Hadrian, der Antoninen, und vielleicht des Diocletians, jedes ſtufenweiſe ſchlechter. Das allerſchlechteſte aber daran ſind die Stücke aus den Zeiten des Konſtantin. In jenen, auch den mittelmäſsigſten Werken, ſieht man doch Nachahmung der ſchönen Ideen der Alten, wiewohl in ſchwachen Zügen; in dieſen aber, barbariſche Kleidertracht, dumme Mönchsphyſignomien, — wahre Steinhauer-Arbeit, nicht Kunſt. Die ſchönen Ideen aus der alten Philoſophie und Mythologie, welche der Kunſt ſo günſtig waren, verſchwinden, und an ihre Stelle tritt chriſtliche Mythologie, deren Gegenſtände die Künſtler ſehr oft auf ſolche Vorſtellungen leiteten, welche Widerwillen, Eckel und andere unangenehme Eindrücke auf den Anſchauenden machen, und alſo ganz dem Weſen und der Natur der ſchönen Künſte zuwider ſind.

JOH. PHIL. SIEBENKEES
EHEMALIGEN PROFESSORS DER PHILOSOPHIE
ZU ALTDORF

HANDBUCH
DER
ARCHAEOLOGIE
ODER
ANLEITUNG
ZUR
KENNTNISS DER KUNSTWERKE
DES
ALTERTHUMS
UND ZUR
GESCHICHTE DER KUNST
DER
ALTEN VÖLKER.

ZWEYTE ABTHEILUNG.

NÜRNBERG
IN DER STEINISCHEN BUCHHANDLUNG.
1800.

Vorrede.

Diese zweyte Abtheilung der Siebenkeesischen Archäologie, welche die beschreibende Kritik der Überreste der alten Kunst enthält, ist mit der ersten von ganz gleichem Gehalt. Es herrscht also hier die nämliche Ansicht der Kunstwerke, und es sind die nämlichen Grundsätze, welche der sel. Verfasser in jener aufstellte, in dieser auf die vorzüglichsten Werke der alten Kunst angewandt. Das ist aber auch nicht anders zu erwarten, da beyde Abtheilungen ein Ganzes bilden, und von einem und demselben Verfasser herrühren.

Ich sage, von einem und demselben Verfasser; denn obgleich die Revision der ersten Hälfte dieses Handbuchs ein geistvoller Künstler, der seine Bildung einzig durch das Studium der Antiken und die gelehrte Kenntniss derselben zu vollenden strebt, dessen Namen ich aber ohne seine ausdrückliche Erlaubniss nicht nennen darf, besorgte; und obgleich diese zweyte Hälfte einem Zweyten zur Herausgabe übertragen wurde: so haben es doch beyde Revisoren gewissenhaft vermieden, ihre Ansichten und Ideen unter der Firma des sel. Prof. Siebenkees in das Publicum einzuführen. Was also in dieser und jener Hälfte gegeben wird, ist reines Eigenthum des Mannes, dessen Name diese Archäologie an der Stirne trägt. Nur offenbare Lücken des Manuscripts sind ausgefüllt und Spuren von zu groser Eilfertigkeit hie und da verwischt worden. Und damit ist zugleich das Bekenntniss abgelegt, dass der gegenwärtige Herausgeber weit entfernt ist, dieses Lehrbuch für eine vollendete und in ihrer Art vollkommene Archäologie zu halten.

Der ſel. Verfaſſer, falls er noch lebte, würde es auch jetzt ſchwerlich ſchon herausgegeben haben; er würde gewiſs noch oft Vorſtellungen umgetauſcht, Anſichten näher beſtimmt und literariſche Notizen erweitert und mehr berichtigt, und mit einem Worte, durch fortgeſetztes Studium der alten Kunſt und ihrer Geſchichte, und durch Vergleichung ſeiner Ideen und Bemerkungen, die er an Ort und Stelle machte, mit den Bemerkungen der erſten Kunſtkenner unſerer Nation, vorzüglich eines Goethe, eine weit vollkommenere und tadelloſere Archäologie geliefert haben, als nach ſeinem für die Wiſſenſchaften zu früh erfolgten Tode aus ſeinem Manuſcripte zu liefern möglich war. Demungeachtet aber wird dieſes Werk immer ſeinen Werth als ein ſehr brauchbares und nützliches Lehrbuch behaupten, da es bisher das einzige iſt, das die geſammte Archäologie mit Geſchmack und nach einer liberalen Anſicht darſtellt, und mit Vollſtändigkeit umfaſst, und daher gewiſs ein daurendes Denkmal des Geiſtes und der Gelehrſamkeit ſeines Verfaſſer bleiben.

Das Studium der Antiken iſt unerſchöpflich, wie das Studium der alten claſſiſchen Werke, die ein Ganzes mit jenen bilden. Erneſti hat ſich unſterbliche Verdienſte um den Homer erworben, ob er gleich von einem Wolff und Heyne in dem Maaſse übertroffen wird, als er ſelbſt einen Hager übertraf.

Schlüſslich muſs der Herausgeber noch bemerken, daſs er die Seite 438 mitgetheilte Entwicklung der Urſachen, warum die Alten die Landſchaftsmalerey vernachläſſigten, aus einer in der Literatur-Zeitung (1794 Nr. 298.) befindlichen Recenſion der Matthiſſoniſchen Gedichte, entlehnte, welche die Meiſterhand eines Schiller's verräth, und worüber er weder Tadel, geſchweige Vorwürfe erwarten zu dürfen glaubt.

ZWEYTE ABTHEILUNG.

ERSTES BUCH.
Werke der alten Bildhauerkunſt.

I.
Statüen.

Vorerinnerung.

Die wenigen Statüen vom erſten Range *), die wir aus dem Alterthum beſitzen, ſind unſtreitig die unſchätzbarſten Überreſte der alten Kunſt, die ſich bis auf unſere Zeiten gerettet haben. Ihr claſſiſcher Werth iſt entſchieden, und ſie ſelbſt ſind gewiſſermaſsen unvertilgbar; denn wenn ſie auch durch Zufall oder durch die Hand gefühlloſer Barbaren zerſtört und vernichtet werden ſollten: ſo ſind ſie darum nicht ganz für das Studium der Kunſt verloren. Sie leben in tauſend Abgüſſen, Zeichnungen und Beſchreibungen, zu denen ohnedem oft der Freund der alten Kunſt und der Künſtler, denen ihr unmittelbarer Genuſs verſagt iſt, ihre Zuflucht nehmen müſſen. Aber auch die von untergeordnetem Range, die denen vom erſten am Werth weit nachſtehen, ſind als Überbleibſel des Alterthums

*) Ueber Antiken vom erſten Range. Drittes Fragment einer italieniſchen Handſchrift aus dem erſten Jahrhunderte. Deutſch. Merk. 1786 Mon. Sept.

so wichtig, und eben daher auch so vervielfältigt, und in die Geschichte der Kunst so innig verwebt, dass ihr Daseyn nie ganz vertilgt werden kann. Sie verdienen daher, wenn sie auch gleich jenen Genuss der erstern nicht gewähren, die ganze Aufmerksamkeit des Literators, Kunstkenners uud Künstlers.

Da die Statüen in verschiedenen Gegenden zerstreut sind, und immer nur wenige Menschen das Glück haben, sie durch unmittelbare Ansicht kennen zu lernen: so sind, wie ich schon erinnerte, Abgüsse, Zeichnungen und Beschreibungen oft das einzige Hülfsmittel, wodurch wir uns Notiz von ihnen verschaffen können. Diese Abgüsse und Zeichnungen sind zwar nicht immer ganz genau, sie dienen aber doch, das Studium der Antiken sehr zu erleichtern.

Man hat eine Menge Statüen von der alten Kunst übrig. Einige zählen zwischen 60 und 70,000. Diese zählen aber alle kleine Idole, die mehr religiöse als Kunstdenkmale sind, dazu. Vorzügliche Statüen giebts kaum etliche Hundert.

Die Klassification der Statüen kann verschieden gemacht werden *). Man kann sie entweder historisch, oder mythologisch, oder nach den Plätzen ordnen, wo sie sich befinden. Allein jede dieser Ordnungen hat ihre Schwierigkeiten für das Ganze. Da die Alten

*) Ramdohr ordnete sie bekanntlich nach den Plätzen, wo sie damals standen, und leider grösten Theils nicht mehr stehen. Allein diese Ordnung, wenn sie auch unveränderlich wäre, hat ihre grofsen Unbequemlichkeiten. Vielleicht wäre es nicht undienlich, wenn man die Statüen vom ersten Range, Laocoon, Apollo, Venus u. s. w.

Götter-Ideale, Helden und Portrait-Statüen bildeten: ſo iſt es vielleicht am bequemſten, die Claſſification nach dieſer Abſtufung zu machen. Ich werde alſo zuerſt von den Götter-Idealen, dann von den Helden, und endlich von den Portrait-Statüen reden.

I.

Götter-Ideale.

Erſtes Capitel.

Laocoon. Abgüſſe und Zeichnungen dieſer Gruppe. Ergänzung. Kunſtwerth. — Vaticaniſcher Apollo. Mythen des Apollo. Hoher Kunſtwerth der Statüe.

1) Laocoon. Eine Gruppe über Lebensgröſse. Man hat viele Modelle von ihr. Zu Venedig im Pal. Farſetti iſt ein ſehr ſchönes.

Abbildungen dieſer Gruppe ſind in

Boiſſard antiqq. Rom. P. II. 11, 4. Dieſe iſt die beſte, welche wir haben.

Antiquarum ſtatuarum urbis Romae Icones pl. I.

Im Sandrart iſt die Statüe des Vaters fehlerhaft.

zuerſt aufführte, und dann die übrigen nach obiger Claſſification folgen lieſse. Ich würde auch dieſe Ordnung befolgt haben, wenn ich nicht Bedenken getragen hätte, die Claſſification des ſeel. Verfaſſers eigenmächtig zu unterbrechen.

Anmerk. d. Herausgeb.

Etwas beſſer, aber ſehr ſeitswärts im Verrier T. 1. Aus diesem iſt er beym Montfaucon Suppl. T. 1. pl. 87.

In Winkelm. Storia delle arti.

Die Anatomiſche Zeichn. Roſſi etc. tab. 27 — 29.

Muſeo Pio Clementino.

Alle dieſe Abbildungen ſind weit unter der Schönheit des Originals. Die Wendungen der Schlangen ſind nirgends gut gerathen, man verliert ihre Krümmungen, und weis nicht, wo ihre Umſchlingungen fortgehen.

Dieſe Gruppe wurde 1506 in einem unterirdiſchen Gewölbe der Bäder des Titus gefunden. Ein gewiſſer Felice de Fredis grub in ſeinem Weinberg, der über den Ruinen der eben genannten Bäder lag, und fand die Statüe. Der Cardinal D. Petri ad Vincula (wahrſcheinlich der Neffe des Pabſt Julius des zweyten, Galeoto Francioti della Rovera) bot dem Mann 600 Scudi d'oro dafür, erhielt ſie aber nicht. Pabſt Julius II. handelte ſie ihm, für einen Antheil Zoll vom lateraniſchen Thor, den er und ſeine Nachkommen genieſsen ſollten, ab, und ſtellte ſie im Belveder auf.

Gegenwärtig ſteht ſie in einer Niſche des Hofs des Belveders, wo die wichtigſten Werke der alten Kunſt aufgeſtellt ſind.

Die Gruppe iſt aus groskörnigem Marmor, nicht ganz geglättet, ſondern nur aus dem Groben gearbeitet; hinterwärts iſt ſie unvollendet. Sie war alſo beſtimmt in einer Niſche zu ſtehen. Dem Laocoon fehlt der rechte Arm, den man ehehin aus Stucco, in den letztern Jahren aber aus Marmor erſetzt hat.

Sandrart, Th. II. S. 33 ſagt, der rechte Arm ſey erſt in der Plünderung Roms durch die deutſchen und

ſpaniſchen Kriegsvölker Carl's V. 1527 unter der Anführung des Connetable Bourbon abgeſchlagen worden. Dieſes Vorgeben läſst ſich mit keiner andern Nachricht vereinigen; vielmehr iſt es wahrſcheinlich, daſs die Gruppe gleich anfangs, als man ſie fand, Schaden gelitten habe. Wer der Künſtler ſey, der den rechten Arm reſtaurirt habe, iſt unbekannt. Einige legen ihn dem Michel Angelo bei. Epiſcop. Signor. vet. Icon. p. 2. Richardſon. T. III, p. 510. aber ohne Grund. Im Leben dieſes Künſtlers kommt wohl von einem Modell des Laocoon vor, das er gemacht hatte, aber nicht, daſs die alte Statüe von ihm reſtaurirt worden.

Winkelmann giebt den Bernini für den Verfertiger des neuen Arms aus. Sehr unrichtig; denn Bernini lebte von 1598 bis 1680; und der angeſetzte Arm iſt ſchon auf einem Holzſchnitt von 1544 in Marliani topographia.

Am wahrſcheinlichſten iſt die Nachricht, die Vaſari (To. III. P. IV. p. 87) giebt, daſs der Arm von Fra Giov. Angolo ergänzt worden ſey. Pabſt Clemens VII. verlangte von Michel Angelo, er ſollte ihm einen geſchickten jungen Mann zuweiſen, der die Statüen im Belveder ergänzte; dieſer erinnerte ſich des Fra Giov. Agnolo Montorſoli da Poggibonzi; welcher vorher unter ihm zu Florenz gearbeitet hatte, jetzt alſo nach Rom 1532 kam, und den rechten Arm am Laocoon ergänzte.

Den rechten Arm des Sohns zur Rechten, und die Finger an der rechten Hand des andern Sohns ergänzte Agoſtino Cornachini, ein Bildhauer aus Piſtoja, der in der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts zu Rom lebte.

Der jetzige Arm des Vaters ist hochgestreckt. Winkelmann bemerkt, er habe über den Kopf gehen sollen *). Allein dadurch würde die Masse um den Kopf zu stark geworden, und die Aufmerksamkeit auf denselben würde durch die Schlangenwendung zerstreut worden seyn; auch würde dadurch die Pyramidalgruppirung, welche in der Kunst so viele Würkung thut, verloren gegangen seyn.

Bey einem jedem Kunstwerke ist die erste Frage: was stellt es vor? Hier sehen wir eine ältere und zwey jüngere Figuren von Schlangen umwunden. Aus der Fabel wissen wir, dass es Laocoon und seine beyden Söhne sind.

Die Fabel ist von verschiedenen griechischen Epopeen und Tragödiendichtern auf verschiedene Art behandelt worden. S. Heyne excurs. ad Virgil. II. v. 199. Procli Excerpt. ex Aretini Ilii persid. Lessing's Laocoon. Virgil. II. v. 199 seq.

Die Geschichte vom Laocoon war für die Kunst sehr vortheilhaft. Man denke sich die verschiedenen

*) Diese Gründe scheinen mir nicht wider Winkelmann überwiegend zu beweisen, dass der Arm nicht über den Kopf habe reichen können. Auf der Gemme bey Mariette (Traite des Pierre Grauee II, 95) reicht er wirklich über den Kopf. Es ist schwer zu begreifen, wie der Künstler einer Gemme zu dieser kühnen Richtung des Arms gekommen sey, wenn man nicht annimmt, dass er die Gruppe noch unbeschädigt vor Augen gehabt habe. Der neuere Künstler, der den Arm restaurirte, übersah vielleicht diese Richtung, oder war zu schüchtern, sie wieder herzustellen.

Anmerk. d. Herausg.

Stellungen der drey Personen, den verschiedenen Ausdruck der Empfindungen, das verschiedene Alter, den Contrast, und doch die Vereinigung durch die Umschlingungen der Schlangen; welche Mannichfaltigkeit, und doch wie viele Vereinigungspunkte! Welche Gruppirung!

Die Handlung läſst sich in mehrern Zeitpunkten vorstellen. Man kann sich denken: die Schlangen nähern sich von weiten, sind ganz nah, fassen, umschlingen, tödten, haben getödtet. Alle diese Zeitpuncte kann der Künstler wählen, sie lassen sich alle in der Kunst vorstellen. Die Weisheit des Künstlers zeigt sich, wenn er aus der Menge von Zeitpuncten denjenigen wählt, welcher am meisten Übersicht auf das Ganze giebt, welcher der fruchtbarste, und für das Auge der interessanteste ist. In dieser Hinsicht ist der Zeitpunct, den unser Künstler wählte, der glücklichste. Er ist mannichfaltig im Ausdruck. — In den drey Körpern zeigt sich die gröſste Anstrengung, aber alles mit Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit. Der Vater faſst die Schlange mit beyden Händen und erhält eben die tödliche Wunde; die Schlange beiſst ihn in die Seite. — Daher der Schmerz und dessen Ausdruck, die Krümmung Laocoons; er hat aber noch seine ganze Kraft; er sucht mit beyden Händen die Schlangen loszureiſsen; daher der starke Ausdruck in den Muskeln. Die Schlangen umwinden seine Füſse; daher der Druck der Adern, die Beklemmung. Der Sohn zur Rechten ist von der Schlange an beyden Armen und Füſsen umschlungen, und heftig an den Vater angeklemmt. Er hat schon den tödlichen Biſs in die Seite erhalten. Seine Miene ist hinwelkend, mit

ſchon ſchwacher Hand ſucht er die Schlange loszureiſsen, und reckt die andere gegen ſeinen Vater.

Der andere Sohn iſt noch unverwundet, nicht ſo ſehr geklemmt, aber in deſto gröſserm Ausdruck des Schreckens; er bemüht ſich die Schlange vom Fuſs loszureiſsen, er ſieht flehend zu ſeinem Vater, er will fliehen — die Eile, von ſich die Schlange loszuwinden, zeigt ſich in der Verkürzung des Fuſses.

Es herrſcht im ganzen Stück Todesangſt, Todesſchmerz mit aller Stärke im ſchönen, edlen Ausdruck, nirgends ſieht man Contorſionen, weil alles auf Empfindungen herabgeſtimmt iſt. Im Kopfe des Vaters iſt Empfindung eigenes Schmerzens, Furcht, Angſt, Wehmuth über die Söhne, auf deren einen er herabſieht, ausgedrückt. Phyſiſcher Schmerz zeigt ſich im Aufſchwellen der Muskeln, in dem Zuſammenziehen der Nerven; Anatomiker ſehen dieſes an den Zehen, in der aufgetriebenen Bruſt und dem eingezogenen Unterleibe. Die Stirn iſt aufgetrieben; die Bruſt erhoben — er hat eben tiefen Odem gezogen, was im heftigſten Schmerz geſchieht. Alles iſt mit der gröſsten anatomiſchen Kenntniſs gebildet, überall arbeiten Muskeln gegen Muskeln.

In den beyden Söhne iſt Schmerz, jugendliche Angſt und Schrecken ausgedrückt. Todesangſt, Hinſterben, bey dem einen, und Flehen, Angſt und Schrecken contraſtiren bei dem andern mit der ſchönſten Jugend. Sie ſind in der blühendſten Jugend; der eine von dreizehn bis vierzehn, der andere nur zehn Jahre alt.

Man hat gegen die Söhne erinnert, daſs ſie gegen den Vater zu klein wären. Dieſes iſt gegründet; allein es iſt vom Künſtler mit weiſer Überlegung geſchehen.

Die alten grofsen Meifter wendeten alles an die Hauptfigur, und machten die andern Nebenfiguren geringer, damit jene defto mehr in die Augen fallen möchte.

Der Künftler hat in dem Entwurf feines Werks grofse Weisheit gezeigt. Die Windungen der Schlangen veranlaffen keine zu ftarken Maffen, und bedecken keine Theile am Laocoon, welche fichtbar feyn mufsten, wenn das Auge Vergnügen finden follte. Der fchöne Körper des Laocoon fteht ganz frey da; die Beugungen desfelben nützte der Künftler, um die fchönften Theile an demfelben fichtbar zu machen. Eben diefes gilt auch bei den Söhnen.

Die Gruppe ift durch Zeichnung und Handlung, und durch die mechanifche Behandlung des Marmors die vollkommenfte. Die Zeichnung ift die correctefte, der Marmor ift aufs herrlichfte bearbeitet, fo fein und fliefsend, dafs der Lauf jeder Muskel, jede Erhöhung und Vertiefung derfelben ausgedrückt ift.

Nach der Fabel waren Laocoon und feine Söhne eben im Opfer begriffen, als fie von den Schlangen angefallen wurden. Am Seeufer war eine Ara, worauf Laocoon dem Neptun ein Dankopfer, wegen der aufgehobenen Belagerung von Troja, brachte. Seine beyden Söhne dienten ihm als Camilli, als Opferknaben. Der Würfel, woran Laocoon fich lehnt, auf den man zwey Stufen hinauffteigt, kann den Altar anzeigen.

Auffallend war es einigen, dafs Laocoon ein Priefter, während der Handlung nackt vorgeftellt ift. Allein, Laocoon und feine Söhne find nichts weniger als ganz nackt vorgeftellt. Die Kleider find nur durch die heftige Anftrengung, die Schlangen von fich abzuwehren, abge-

gleitet. — Hätte der Künſtler die Figuren bekleidet gebildet, ſo würden ſie einen groſsen Theil ihrer Schönheit verloren haben, und der Ausdruck des Schmerzens würde verhindert worden ſeyn. (Richardſ. S. 517. Leſſing's Laocoon. S. 63. Heyne ant. Auſſ. 2. Th. 28.)

Das Stück ſteht auf einem Mannshohen Piedeſtal. Herr Hofr. Heyne (Heyne ant. Auſſ. 2s St. p. 29) meynt, es müſſe ehemals höher geſtanden ſeyn. Nach meiner Empfindung, der auch der Verf. der Abhandl. über den Laocoon in Meuſels Muſeum 10s St. p. 291 etc. beytritt, kann ſie nicht höher ſtehen. Der im Fache der Kunſt ſeichte und nur blos radotirende Diderot behauptet in ſeinem Verſuche über die Malerey*, daſs wenn man die Gruppe von der linken Seite her anſehe, man den Kopf des Vaters kaum gewahr werde, und eines der Kinder über das andere hergeworfen (proietté) zu ſtehen ſcheine. — Was ſoll dieſe Wahrnehmung? Doch wohl nur ſo viel, daſs man die Gruppe von der linken Seite her nicht betrachten dürfe, weil man ſie von der linken Seite nicht betrachten kann? Das Unſchickliche fiel alſo nicht auf die Gruppe, ſondern den Betrachter, der ſich unſchicklich dabey nimmt.

Plinius (Lib. 36, 4. 11.) redet mit Bewunderung von einer Gruppe des Laocoons, welche in dem Pallaſt des Kaiſer Titus ſtund. Sie war ein Werk der Bildhauer, Ageſander's, Polydor's und Athenodor's von Rhodus; wann dieſe Meiſter lebten führt er nicht an. Man kam auf die Gedanken, daſs unſre Gruppe diejenige ſey, welche Plinius geſehen habe.

Man gieng nun weiter, und ſuchte das Alter der Künſtler und der Gruppe zu beſtimmen. Maffei, ſetzt

die Künstler in Olymp. 88 vor Christi Geburt 428, in die ersten Jahre des peloponnesischen Kriegs; einen Grund giebt er dazu nicht an. Winkelmann glaubt, der Laocoon sey in dem Zeitalter des Lisippus und Alexander verfertigt worden. Seine Meynung gründet er auf die Vortreflichkeit der Arbeit, welche in spätern Zeiten nicht mehr möglich war. Allein dieser Grund ist sehr täuschend. Denn 1) haben wir kein Stück, welches wir mit völliger Gewissheit für ein in den schönen Zeiten der Kunst verfertigtes Werk ausgeben können. 2) Giebt es in jedem Zeitalter Künstlertalente, welche sich nach den Mustern der besten Zeiten bilden.

Gegen Winkelmann stund Lessing auf, und behauptete, es sey weit wahrscheinlicher, dass die Künstler des Laocoons unter den ersten Kaisern gelebt haben. (Laocoon S. 263.)

Ein Ungenannter *) behauptete neulich: er könne nicht aus den Zeiten des grossen griechischen Stils seyn; weil die grössten Meister mehr die Figuren in Ruhe liebten; die Söhne seyen auch schlechter gearbeitet, als der Vater.

Diese Untersuchung ist in eine andere verwickelt worden: hat Virgil das Kunstwerk, oder der Künstler den Dichter copirt. —

Man stritt lange, ob unsere Gruppe diejenige sey, welche Plinius beschreibt. Diejenigen welche behaupten, Plinius rede von einer andern Gruppe, sagen:

1) Plinius sagt, die ganze Gruppe sey aus Einem Stück Marmor gearbeitet, ex uno lapide eum,

*) Meusels Mus. f. Künstler 1790, X. St. S. 291 — 312.

et filios et draconum nexus fecere. Die jetzige Gruppe ist aus mehrern Stücken zusammengesetzt. Michel Angelo (Montfauc. itiner. p. 128) entdeckte zwey Stücke; Raphael Meng's (Opere Tom. II. p. 9) fand deren fünf.

2) Plinius sagt, die Statüe wäre in Titi domo gewesen; unsere Gruppe fand man in den Souterrains der Thermarum.

3) Sagt man: Antoniolo, ein ehemaliger Antiquar, habe in seinem Hause Stücken von Schlangen des Laocoon, die an einer andern Stelle auf dem Esquilinischen Berge gefunden worden, gehabt; also müsse die auf dem Belveder befindliche Gruppe von jener unterschieden gewesen seyn. (Fulv. Ursinus in Adnot. ad Marliani Topograph. Urbis Romae IV, 14. Montf. Diar. Ital. 128. 129. 447.)

Boissard führt unter andern Antiken, die zu seiner Zeit in einem Privathause zu Rom standen, eine halbzerbrochene Bildsäule des Laocoon an; welche Mich. Angelo sehr erhebe. (Rom. urbis topogr. p. 84.) Nach einer andern Nachricht eben dieses Schriftstellers war im Pallast Maffei ein sehr künstlicher Kopf des Laocoon; und eben dieses bestätigt Aldrovandi. (Aldrovandi p. 241.) Dieser Kopf aber hat sich verlohren, und niemand weis, wohin er gekommen ist. Vielleicht ist er derjenige, den der Marchese Litta in Mailand besitzt. (Winkelm. stor. T. II. p. 188. 192.)

Gegen diese Zweifel kann man antworten:

1) Dafs Plinius sagt, die Gruppe sey aus Einem Marmorblock gearbeitet gewesen, beweifst noch nicht, dafs sie es wirklich gewesen sey. Es können,

wie die Statüe noch neu war, die Fugen ſo fein an einander gepaſst haben, daſs nur das Künſtlerauge dieſelben entdecken konnte. Künſtler verſichern, es ſey wegen der Wendungen der Schlangen nicht möglich, dieſe Gruppe aus Einem Stück zu machen.

2) Muſste denn die Gruppe, die Plinius im Pallaſt des Titus ſah, immer daſelbſt geblieben ſeyn? Kann ſie nicht in die Souterrains zur Verwahrung gebracht worden ſeyn? War das Gewölb, worin ſie gefunden wurde, auch in den alten Zeiten ein unterirrdiſches Gewölbe?

3) Man beweiſe, daſs die gefundenen Bruchſtücke von dem Laocoon des Plinius waren. Das Stück, welches Michel Angelo ſo ſehr lobte, war ein ganz kleiner Torſo; von den übrigen wiſſen wir nichts gewiſſes.

Beym Virgil Aen. II, 199 — 224 iſt die ſchöne Erzählung der Kataſtrophe des Laocoon.

Man ſtritt viel darüber, ob der Künſtler den Dichter, oder dieſer den Künſtler copirt habe. Diejenigen, welche das Kunſtwerk für ein Product der ſchönen Zeiten halten, behaupten das letztere; die andern, welche annehmen, es ſey in den Zeiten der erſten Kaiſer verfertigt worden, vertheidigen das erſtere. Darauf aber verfiel niemand, daſs es möglich ſey, daſs keiner den andern copirt habe.

Man verglich das Kunſtwerk mit der Beſchreibung des Dichters, und fand Unähnlichkeit aller Arten. Virgil ſagt: beide Söhne wären erwürgt worden, ehe die Schlangen den Vater anfielen — beim Kunſtwerk ſind

die Söhne mit dem Vater in eine Gruppe verſchlungen. Beim Dichter ſchreyt Laocoon.

Clamores horrendos ad ſidera tollit.

und die Statüe zeigt nur einen tiefen Seufzer. Beym Dichter ſind die Umwindungen der Schlangen anders, als man ſie im Kunſtwerk ſieht. Über dieſe Verſchiedenheit fieng man an zu phioſophiren. Dieſes erkannte man bald, daſs wenn der Künſtler die clamores horrendos hätte ausdrücken wollen, der ganze ſchöne Kopf des Laocoon abſcheulich entſtellt worden wäre. Nun fiel man auf die Bemerkung: alſo müſſen die Künſtler nach andern Regeln arbeiten als die Dichter. Aber warum? Dieſes ſetzte Leſſing in ſeinem Laocoon aus einander. Das Reſultat ſeiner Bemerkungen iſt

1) Der Dichter arbeitet für die Einbildungskraft, der Künſtler für das Geſicht. Der erſtere kann daher vieles in ſeinem Gedicht darſtellen, was der Künſtler nicht nachahmen darf, ohne die Regeln der Schönheit und des Anſtandes zu verletzen; z. B. Ausdruck der höchſten Affecten. Dieſer macht allemal einen Übelſtand in den Kunſtwerken. — Die Windungen der Schlangen. — (S. Laocoon p. 59 etc.)

2) Die bildenden Künſte können nur einen Moment aus einer Geſchichte vorſtellen, der Dichter hingegen kann das Ganze erzählen. Der Künſtler muſs alſo den intereſſanteſten Augenblick wählen — nicht allemal den höchſten Ausbruch. —

Leſſing ſcheint den Künſtler über den Dichter zu erheben. Dawider ſtund Herder in ſeinen kritiſchen Wäldern auf, vertheidigte den Virgil, daſs er der ein-

fältigen, ungekünstelten Natur getreuer geblieben sey, als der Dichter. Er zeigt aus Homer, Sophocles im Philoklet, und aus andern grossen Dichtern, dass sie den Schmerz wirklich durch Schreyen ausgedrückt haben.

Die Gruppe des Laocoon ist auch in Gemmen vorgestellt. Mariette T. II, 195.

Neue Copien der Gruppe des Laocoon im Belveder sind

zu Florenz in der mediceischen Gallerie von Bacio Bandinelli 1525 geendigt aus Marmor. Stor. della Galleria del Granduca, T. I. 51.

von Jacopo Tatti oder Sansofino in Bronze, in Frankreich, wo aber ist unbekannt.

zu Trianon von Giov. Tubi unter Ludwig XIV.

Winkelmann bemerkt, dass zu St. Ildefonso ein erhaben gearbeitetes Werk sey, welches den Laocoon nebst seinen beiden Söhnen vorstellt, über ihnen schwebt ein Cupido, als wenn er ihnen zu Hülfe kommen wollte. (Heyne antiq. Auff. I, p. 41 etc.)

2) Apollo. Ist auf allen Arten von Denkmalen vorgestellt. Man findet Statüen in Menge von ihm; er ist auf Reliefen, Gemmen und Münzen. Allemal ist er in der griechischen Kunst Ideal der höchsten jugendlichen Schönheit.

Er ist eine der ältesten griechischen Gottheiten; zuerst wurde er verehrt zu Delphi, hernach kam er von den Pelasgern zu den Etruskern, bey denen er Apula hies.

Vorzüglich bedeutet er die Sonne. Daher sind seine Attribute die Pfeile und Bogen — Symbole der Sonnen-

ſtralen, und deren Würkungen. Und weil die Sonnenhitze in den heiſsen Ländern oft Seuchen und Peſt erregt, ſo wurde Apollo der Urheber des ſchnellen Todes. Ein anders Attribut iſt die Schlange. In den frühesten Zeiten war dieſes Symbol der Wahrſagerkunſt; zu Delph bezog ſie ſich auf die Schlange Python, die Apollo erlegt hatte. Dieſe Fabel, welche eine der älteſten iſt, wurde durch den Delphiſchen Tempel, durch die Pythiſchen Spiele und Hymnen berühmt. Endlich war die Schlange auch ein Bild der Heilungskunſt; daher wurde Apollo der Gott der Ärzte. (vid. Geſsner ad Orph. Hymn. 53, 17.)

Die Lyra iſt das dritte Attribut des Apollo. Zuerſt zeigte man die Übereinſtimmung der Sonnenſtralen durch den Begriff der Harmonie an, dann die Idee der Jahrszeiten, und das Symbol derſelben war die Lyra. Aus dieſem Symbol entſtund die Mythe, daſs Apollo das Haupt der Muſen, und der Muſik und der Dichtkunſt (Apollo Muſagetes) wurde.

Er wird mit einem Dreyfuſs vorgeſtellt. Zu Delph, ſeinem groſsen Verehrungsplatz, ſaſs die Prieſterin, welche das Orakel gab, auf einem dreyfüſsigen Geſtell. So wurde dieſer Dreifuſs Symbol der Begeiſterung, und Attribut des Apollo.

Der Lorbeerkranz, oder Lorbeerzweig wurde ſein Attribut, weil zu Delph die Opfer mit Lorbeer bekränzt wurden. Später entſtand die Fabel vom Apollo und der Daphne.

Endlich wurde Apoll Localgottheit von mehrern Orten und Städten. Daraus entſtunden neue Mythen, welche die Dichter ſammelten, ausſchmückten, veränderten.

Im Alterthum war er eine rohe männliche Figur ohne Charakter; in der Folge wurde er mehr ausgebildet, und endlich zu einem ſchönen jugendlichen Körper mit Lanze, Bogen und Pfeilen erhoben. Und weil die Sonne immer gleich jung und ſtark iſt, ſo wurde Apollo das Ideal der ewigen Jugend und hohen Schönheit. Seine Schönheit iſt nicht die Schönheit eines weichlichen und zärtlichen Knaben, ſondern die geſunde ſtarke Schönheit eines edlen, blühenden Jünglings, der ſich groſser Unternehmungen fähig fühlt. Seine Jugend zeigt ſein ſchönes, langes, lockigtes Haar — davon er auch χρυσοκομος heiſst. (Orphei Hymn. in Apoll. 13.) Beſonders charakteriſiren ihn zwey Locken auf der Stirn. Wo dieſe fehlen, iſts fehlerhaft.

Die Alten hatten viele berühmte Statüen des Apollo; wir haben nur Ein Stück vom erſten Range, den Apollo im Belveder. Die Hauptſtatüe dieſer Gottheit, die auf uns gekommen iſt. Sie wurde 1503 zu Nettuno im alten Antium gefunden, wo viele Palläſte waren, worunter auch Nero einen hatte. Ihre Höhe iſt 6 königliche Fuſs, 5″ oder 7 Köpfe, 3 Parthien, 9 Minuten. Gegenwärtig ſteht ſie in einer Niſche im Hof des Belveders auf einem 5′ hohen Piedeſtal.

Der Körper iſt der Grazie wegen etwas gebogen; der rechte Fuſs etwas länger als der linke; die Füſse und Schenkel, in Anſehung der obern Theile, zu lang und zu breit. Dieſes iſt aber kein Fehler des Künſtlers: er gewann dadurch für ſeine Statüe mehr Hoheit, Leichtigkeit, und das Übermenſchliche, was jeder an derſelben bewundert. — Im Geſicht iſt der Ausdruck Hoheit, mit der gröſsten Schönheit verbunden. (Hogarth Zerglied. der Schönh. S. 47.)

Er hat die Chlamys über den rechten ausgestreckten Arm geworfen, der übrige Körper ist nackt; in der Rechten hält er den Bogen — auf der Schulter hängt der Köcher — die linke Hand lehnt er an den Tronc, der zur Haltung der Figur dient. Dieser Tronc hat oft Beziehung auf die Statüe; Apollo lehnt sich meistens an einen Lorbeerstamm. Statt des Tronc ist oft eine kleine Figur angebracht, besonders in Gemmen.

Neu sind an dem Apollo, die beiden Arme vom Ellenbogen an.

Handlung der Figur.

Apollo hält einen Bogen. Davon ist das Mittelstück in der rechten Hand ausgedrückt. Aus der ganzen Stellung ist's offenbar, daſs der Gott eben einen Pfeil abgeschossen hatte.

Der Künstler kann auf verschiedene Fabeln Rücksicht genommen haben. Er kann den Gott als Erleger der Schlange Python haben darstellen wollen; er kann aber auch an die Katastrophe der Familie der Niobe gedacht haben. Die erste Meynung ist die gewöhnlichste; daher nennt man auch unsern Apollo, Apollo Pythius. Die andere brachte Azara in einer Note zu Mengs Opere T. II. p. 22 vor. Beyde Partheyen berufen sich auf die Stellung. Sie wollen in der untern Lippe einen kleinen Zug von stolzer Verachtung des erlegten Feindes sehen. Ich konnte diesen Zug nie bemerken.

Vielleicht dacht der Künstler bey dem Entwurfe seiner Statüe einen höhern Gedanken. Idee und Ausführung des Werks begünstigt diese Muthmaſsung. Apollo ist das Symbol der Sonne. Diese wollte vielleicht bey ihrem Aufgang der Künstler bilden.

Die Statüe ist mit dem gröſsten Fleiſs ausgearbeitet, und ganz geglättet. Bey Nacht, beym Fackellicht, thut ſie erſtaunliche Wirkung; das ſteinerne Bild verſchwindet, man glaubt die Gottheit ſelbſt zu ſehen. Mengs ſagte: mit dem Apollo ſey blos der Antinous im Belveder zu vergleichen, der übertreffe aber den Apollo noch am Fleiſch.

Man hat bis in die neueſte Zeiten dieſe Statüe für ein Werk eines griechiſchen Künſtlers aus den beſten Zeiten der Kunſt gehalten. Schon Mengs (Opera T. II. p. 9. 21) hat entdeckt, daſs der Marmor, woraus ſie gebildet iſt, Carrariſcher Marmor ſey, der erſt unter den erſten Kaiſern entdeckt wurde. Man verlachte den Mengs; aber der Chev. Dolomieu beſtätigte dieſe Entdeckung. Folglich iſt dieſe ſchöne Statüe erſt unter den Kaiſern, wahrſcheinlich unter Titus, verfertigt worden.

Viele Statüen ſind wie dieſe gebildet, ohne deswegen Copien zu ſeyn; ſie ſind blos Wiederholung einer Idee. Man trift davon in Rom (Muſ. Capit. Racolta N. 39) und in Dresden an. Marbres de Dresde N. 20. Gal. Juſtinian. Bey Montf. Suppl. 1, 3. 4.

Apollo am Tronc angelehnt, die rechte Hand über den Kopf. — Ein Original zu einer Menge Copien, war ehemals in der Villa Medici zu Rom, jetzt zu Florenz; die Statüe iſt von doppelter Lebensgröſse, ſchönem Contur, Kopf, ünd leichtem Körper. Die rechte Hand iſt neu; ſie hält eine Rolle, welche wohl den römiſchen Conſuln und Senatoren, nie aber dem Apollo zukommt. Die Beine ſind modern und ſchlecht. Das Stück ward im Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts auf dem Esquiliniſchen Berge nebſt andern Statüen ge-

funden, und dem Ferdinand de Medici geſchenkt. Flamini Vacca*) reſtaurirte es.

Daſs Apollo die Hand über den Kopf hält, iſt bey den Alten Ausdruck der Ruhe, weil man im Schlafe oft in dieſer Stellung liegt. So bildete man liegende Nymphen, Faunen, Satyrn. Die Künſtler wendeten dieſe Idee auf ſtehende Figuren an, und gewannen dadurch etwas neues für die Stellung, und machten einige ſchöne Theile der Seite ſichtbar, welche durch die Arme bedeckt geblieben wären. Aber dieſe Stellung gaben ſie nur dem Apollo, Bacchus etc.

Eine ſolche Stellung hat Apollo im Muſ. Pio Clement. ehemals bey Card. Ottoboni, mit der linken Hand faſst er die Lyra. Montf. antiq. T. I. pl. 49, 4. Ein anderer iſt zu Venedig 6′ hoch. Statue di S. Marco Vol. II. 22.

Apollo in der Rechten den Bogen, die Linke über den Kopf, iſt zu Verſaille. Montf. Supplem. T. I. pl. 31. 2.

Apollo mit der Lyra.

Dieſe iſt nicht immer gleich, bald groſs, bald klein; oft iſt ſie ergänzt. Bey einigen Statüen hat man lächerlicher Weiſe ſtatt der Lyra eine Violin gemacht. Der Gott hat die Lyra entweder vor ſich liegen, oder er hält ſie in der Hand, oder er ſpielt darauf, und öfnet den

*) Flam. Vacca in diar. ap. Montf. diar. ital. p. 204. In clivo Esquiliarum verſus Suburam, memini D. Leonem Strozzinm eruiſſe ſeptem ſtatuas humana proceritate duplo majores, quas dono accepit magnus Hetruriae dux, tunc Cardinalis, Romae agens. Verum nobiliſſima omnium fuit Apollinis Statua, quam ipſe reſtauravi, quo pacto jam videtur in ingreſſu Palatii ſui prope Trinitatem, in imo cochleariae ſcalae.

Mund; dann iſt er Apollo Citharoeda. Gal. Guiſtiniana bey Montf. T. I. pl. 31. 3, 3.

Hauptſtücke davon ſind, ehemals im Pallaſt. Farneſe zu Rom, nun in Neapel, aus ſchwarzen Marmor — der Kopf iſt ſehr ſchön. Ein ſchlechtes Kupfer davon iſt in Icones veterum von Reynſt. Amſt. T. XI. Im Muſeo Capitol. N. 13. iſt eine Wiederholung. Bey der Gottheit ſteht ein Greif. Zu Venedig ein ſitzender Apollo Citharoeda. Auf geſch. Steinen. Muſ. Flor.

Apollo mit Marſyas.

Die Fabel iſt bekannt; ſie iſt abſcheulich. Ovid. Met. 6, 382. Dennoch wurde ſie oft, und auf verſchiedene Weiſe behandelt. Gewöhnlich ſtand ſo eine Gruppe auf den Marktplätzen; wo Apollo, Apollo tortor genennt wird. Zu Rom ſaſsen bey dieſer Gruppe die Richter, an ihr wurden die Sclaven und Verbrecher gegeiſelt. Daher gebraucht Horaz den Namen Marſyas ſtatt eines Gerichtsplatzes. Sat. I, 6, 120.

Die Handlung hat mehrere Momente.

Marſyas kann vorgeſtellt werden, ehe er geſchunden iſt; an einen Baum gebunden, wie er ſein Urtheil befürchtet. Da drückt er Schrecken, Grimm und Furcht ſehr gut aus.

Das Hauptſtück iſt zu Dresden. Marbr. de Dresd. n. 65: ehemals war es zu Rom im Pallaſt Ghigi. Die Idee iſt: Apollo geht auf den Marſyas los, und iſt im Begriff Hand an ihn zu legen. In dieſem Stück hat Marſyas Ziegenfüſſe.

In andern wird ein Sclave zum Hautabziehen gebraucht; er heiſst der Scythe. So kommt er auf geſchnittnen Steinen vor. Muſ. Flor. I. Tab. 66.

In Galleria Giuſt. Vol. I. tab. 51. Sandrart. 2. Mont. I, tab. 54, 3. iſt Apollo alleine; er hat in der rechten Hand das Meſſer, und in der linken die abgezogene Haut. Die Hand mit dem Meſſer iſt ergänzt.

In Gal. Giuſtin. Tab. 60. iſt Marſyas angebunden und geſchunden. Dieſes iſt kein Werk für die ſchöne Kunſt, aber ein anatomiſches Meiſterſtück. Nach ihm hat Marco de Prato die Statüe des geſchundenen H. Bartholomäus zu Mayland gemach. Montf. T. I, tab. 54. 1. Sandrart.

Zu Florenz ſind zwey Marſyasſtatüen, hängend und ungeſchunden (Marſyas pendens). Muſ. Florent. III, 13. Pelli Storia della Galleria di Florenze Tom. II, 112. Montf. I. 54. 2.

In geſchnittenen Steinen iſt dieſe Gruppe oft wiederholt. Gewöhnlich iſt Marſyas an einen Baum gebunden, ſein Schüler Olympus fällt dem Apollo zu Füſſen, und bittet für ſeinen Lehrer. Gallerie de Florence II. Livr. 12.

Mariette Traité, T. II. 13. Beger theſ. Brandenb. Vol. III. 196. Der Contraſt zwiſchen dem ſchönen Körper des Apollo und dem Thieriſchen des Satyrs, Apollo's Adel, und Marſyas's Grimm iſt ſehr ſchön. Der König in Preuſſen beſitzt auch eine ſchöne Gemme, die dieſe Gruppe vorſtellt. Auf einem Basrelief iſt ſie in der Villa Borgheſe. In Winkelm. monum. inediti. iſt er ſchlecht gezeichnet.

In Dresden ſind neuere Werke, welche dieſen Gegenſtand vorſtellen, von Corradini. Marb. 202. Prinz Heinrich beſitzt eine kleine Gruppe vom Michel Ange-

lo; der Scythe hat ſchon die Haut über den untern Theil des einen Fuſses abgezogen.

Apollo Sauroctonos (der Eidechſentöder). Plinius (34. 19. 10. *Fecit et puberem Apollinem ſubrepenti lacertae cominus ſagitta inſidiantem, quem Sauroctonon vocant.*) führt einen ſolchen vom Praxiteles an, beſtimmt aber nicht, was er für eine Bedeutung haben ſollte. Ramdohr. T. I. 321. Apoll ſcheint auch mehr mit der Eidechſe zu ſpielen, als ſie tödten zu wollen. Am wahrſcheinlichſten iſt, daſs die Eidechſe die Gabe der Weiſſagung andeutet, weil man glaubte, daſs dieſe Thiere die Veränderung des Wetters anzeigen. In der Villa Albani iſt das Hauptſtück aus Bronze. In Villa Borgheſe ſind zwey ähnliche aus Marmor; eins davon lieſs Winkelmann in monumenti inediti, abbilden. Es findet ſich auch zu Dresden eine ähnliche Statüe. Marb. du Dresde 53.

Apollo Lükoktonos. Ein Symbol der Sonne, inſoferne ſie durch ihre Stralen die Morgendämmerung zerſtreut. Λυκοκτονος darf daher nicht von λυκος, der Wolf, ſondern muſs von λυκη, die Morgendämmerung, abgeleitet werden. Zoega Num. Aegypt. p. 70. not. 76.

Ungewöhnliche Vorſtellungen ſind.

1) Apollo mit einem Schwan. Muſ. Capit. 15. Pallazzo Medici, und Farneſe. Montf. T. I. p. 51. Der Schwan gehört dem Apollo zu, nicht blos nach der Sage, daſs er vor ſeinem Tode ſinge. Callimach. hymn. in Del. 155 ſeq.

Κύκνοι δέ θεοῦ μέλποντες ἀοιδοὶ
Μηόνιον πακτωλὸν ἐκυκλώσαντο λιπόντες
Ἑπτομάκις περὶ Δῆλον, ἐπήεισαν δὲ λοχείῃ

Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν.
Ἔνθεν ὁ παῖς τοσσὰς δὲ λύρῃ ἐνεθήσατο χόρδας
Ὕστερον, ὅσσάκι κύκνοι ἐπ᾽ ὠδίνεσσιν ἄεισαν.

2) Apollo mit der Fackel. — Ausdruck des Sonnenlichts. Muf. Flor. III. 8. 9. Die Fackel ift ergänzt.

3) Apollo fteht anf einer Schildkröte. Muf. Florent. III. 11. Diefe ift fonft ein Attribut des Merkur. Bey diefem Apollo find aber die Beine neu; alfo könnte die Schildkröte wohl die Erfindung eines neuern Künftlers feyn.

4) Apollo mit dem Schäferftabe. In der Villa Ludovifi. Die Hand ift ergänzt.

5) Apollo mit der Rohrflöte zu Florenz. Diefe gehört fonft dem Pan. Die Hand mit der Flöte ift nicht antik. Roffi Racc. 28.

Apollo und Daphne kommen in der alten Kunft auf Statuen nicht vor; defto häufiger aber auf Gemmen. Sieh. Beger. Spicileg. antiquit. p. 66. etc. Das Hauptftück der Kunft ift von Bernini.

Apollo Mufageta im langen Kleid, im Muf. Pio Clementino. Ift die einzige Statue von diefer Idee; fie wurde bei Tivoli in den Ruinen der Villa des Hadrians gefunden. Auf Reliefen kommt er öfter alfo dargeftellt vor.

Apollo kommt häufig auf Reliefen, Gemmen und Münzen vor; viele Marmorbüften von ihm gibts auch. Diefe waren vielleicht Refte von Statüen, die zu Büften umgeformt wurden.

Orpheus müfste faft eben fo, wie Apollo vorgeftellt werden. Man hatte auch geglaubt, Orpheusftatüen gefunden zu haben; in Rom zeigt man wenigftens

einige; aber keine ist zuverlässig. Von den Apollostatüen würde sie nur ein weniger hohes Ideal unterscheiden. In Dresden sind zwey Statüen, welche diesen in Mythen gehüllten Barden vorstellen sollen. N. 18. und N. 100.

1773 wurde in einer Villa, wo sonst die Villa des Plinius war, eine Statüe gefunden, welche man für eine Orpheusstatüe hielt; sie ist im Pallast Borghese. S. Orestrio II. p. 69.

Zweytes Capitel.

Bacchus — Idee, die ihn veranlaste — Ausbildung dieser Idee — Attribute — Faunen, Satyrn, Silenen, Pan.

Bacchus ist eben so wie Apoll Ideal jugendlicher Schönheit, aber mit Innbegriff der Weichlichkeit und Zartheit. Seine Formen sind rund und fein, seine Glieder zart, die Hülften voll, wie die Hüften der Hebe. In seinen Minen herrscht ein süsses Lächeln, und sein Blick verkündigt die ruhige Freude eines Jünglings, der in das Alter tritt, in welchem seine Empfindungen sich zu erwärmen anfangen.

Bacchus ist eine sehr znsammengesezte Idee. Sie entstund im Orient, kam nach Aegypten, und von dort nach Griechenland. Ursprünglich war Bacchus das Symbol der Natur und ihrer Erzeugungskraft, ihrer Fruchtbarkeit. In den Ländern wo Wein gebaut wurde, ward dieser das Symbol der Fruchtbarkeit, und Bacchus wurde der Gott des Weins. Da der Wein Freude giebt,

die ſich durch Tänze und Feſte ausdrückt, ſo wurde Bacchus der Gott der Freude, und gewiſſer allegoriſcher Tänze. Mit der Cultur des Landes, mit der Erfindung des Getreides und Weinbaues, wurde die Lebensart der Menſchen verfeinert, und die erſten Schritte in der Cultur der Menſchheit gethan. Daher wurde Bacchus der Urheber der Cultur der Menſchen. In den Bacchiſchen Myſterien beſonders in den Thebaniſchen Orgien, wurde in den ältern Zeiten der Uebergang der Menſchen aus der Wildheit zur Cultur ſymboliſch vorgeſtellt. Das Ganze war Theaterſcene.

Alles wurde endlich auf den Bacchus Thebanus, den Sohn des Jupiter und der Semele, übergetragen; warum und wie es geſchah, iſt unbekaunt, vielleicht gaben dazu die Thebaniſchen Orgien Gelegenheit.

Bacchus wurde in den ältern Zeiten als eine männliche Figur von wildem Anſehen vorgeſtellt; immer in Geſellſchaft von Faunen und Silenen. Wahrſcheinlich in Hinſicht auf das wilde Leben, woraus er, durch die Erfindung der Cultur des Landes die Menſchen reiſt. Dann abſtrahirte man von dieſer Idee, und hielt ſich bey der Bildung des Bacchus blos an die Idee der Freude, welche der Wein giebt, des Wohllebens und der Feſte. Daraus entſtand der weichliche ſchöne Bacchus.

Seine Attribute ſind:

1) Das Diadem. Dieſes hat er vorzüglich, weil es die Schönheit des Geſichts erhebt. Zuweilen hat er einen Trauben- oder Ephenkranz.

2) den Thyrſus.

Bacchus ſieht ſich aber auch ohne Attribute ähnlich.

In einigen herkulanischen Gemählden, und auf Vasen wird er manchmal in einem hochgelben langen Gewande vorgestellt.

In Statüen ist er entweder ganz nackt, oder mit einem Fell von einem Hirschen, Panther oder Tyger, das ihm über die Schulter geworfen ist, vorgestellt. Ihm ward beygelegt, dass er die wildesten Thiere bezähme. Daher erscheint er oft auf Reliefen, Gemmen und Münzen mit der Ariadne, oder allein auf einem Wagen, den Tyger oder Löwen ziehen.

Montf. Supplem. T. I. tab. 59. Montf. T. I. tab. 145. Mus. Florent. VI. 4. Dieses ist von dem Weine hergenommen, der alles erfreut.

Bisweilen ziehen Centauren seinen Wagen; dieses bezieht sich auf die eben angeführte Idee, oder auf den Stand der Wildheit, woraus Bacchus die Menschen zog. Admir. tab. 52. Montf. I. tab. 155. Saggi dell' Acad. di Cortona T. I. p. 62.

Auf einigen Münzen, Reliefen und Vasen ist Bacchus bärtig; dieses soll religiöse Idee seyn, die sich wahrscheinlich aus der alten Vorstellung des Bacchus erhalten hat. Besonders häufig war sie in Italien, und Sicilien, in Monumentis sacris, und an Tempeln gebräuchlich. Ein Tronc von einem bärtigen Bacchus findet sich im Mus. Pio Clement. T. III. 40.

Num. Naxiorum. Beger Thes. Brandenb. p. 432. Admiranda R. Tab. 69. Beger Thes. Palat. 32. Winckelm. cabinet du B. Stosch. p. 231.

Bacchus mit Hörnern ist nicht für die schöne Kunst; wir finden diese Vorstellung in keinem Denkmal derselben. Nur auf Idolen, Gemmen und Münzen kommt

diese Darstellung vor. Montf. Suppl. I. tab. 57. Montf. I. tab. 157.

Die Hörner sind ein Symbol der Stärke; deswegen liefsen sich die Könige von Syrien, Alexanders Nachfolger, mit Hörnern auf Münzen abbilden.

Die schönste Bacchusstatüe war ehemals in der Villa Medici zu Rom, nun zu Florenz. Bacchus hat eine Tygerhaut um. Raccolta 34. — um den Kopf ein Diadem. Winkelmann hielt den Kopf desselben für den schönsten Kopf, der auf uns gekommen ist. Montf. I. tab. 147. 1.

Diese Vorstellung wurde oft wiederholt. Bacchus mit der Nebris bekleidet, den Thyrsus in der Linken, und in der Rechten eine Weintraube, woran ein Tyger frifst in Racc. Maffei. Montf. I. 144. 1. Mus. Kircher. Tab. XVIII.

Ein Bacchus mit einer Trinkschale. Racc. Maff. Montf. I. 144. 2. in Gall. Juist. Montf. I. 157. 2.

Bacchus sitzt auf einem Tyger. Gall. Justin. Montf. I. 145. so auch auf Gemmen und Münzen von Pergamus. Montf. Suppl. I. 59.

Bacchus wird oft mit einem jungen Faun gruppirt. So erscheint er in vielen Reliefen. Es ist Ampelus, der Geliebte des Bacchus. Ovid. Fast. III. 409. seq.

Ampelon intonsum Satyro Nimphaque creatum
Fertur in Jsmariis Bacchus amasse jugis.

Eine solche Gruppe war sonst im Palazzo Farnese, jetzt ist sie zu Colano bey Parma. Sie ist aus Bassalt 6 Ellen hoch. Sie wurde auf dem Monte Palatino, unter den Ruinen des kaiserl. Pallasts ausgegraben. Bianchini Palazzo de' Cesari Tab. XIX. Mont. I. 145. 3.

Eine ſchöne Gruppe iſt zu Florenz. Muſ. Florent. Tab. 47. Bacchus hat eine Schale in der Hand, welche aber neu iſt. Der Faun iſt ſchöner als der Bacchus, und nach demſelben hat Raphael einen h. Johannes copirt.

Eine andere Gruppe iſt in Villa Ludoviſi. Montf. T. I. 145. 3.

Eine andere 8′ hoch in der Markusbibliotheck.

Eine andere in Galeria Juſtin. Montf. Supl. T. I. tab. 49. 1.

Im Pal. Barberini iſt eine Figur, welche für einen auf einer Tygerhaut ſchlafenden Bacchus ausgegeben wird. Man fand ſie unter Urban VIII. als man den Graben der Engelsburg reinigte. Racc. 49. Montf. T. 1. tab. 147. 3. man hielt ſie für einen ſchlafenden Bacchus; es iſt aber ein junger Faun.

Ein mit der Nebris ganz bekleideter Bacchus, den Thyrſus in der Hand, der neben einer kleinen weiblichen Figur ſteht, iſt zu Rom. Racc. 134. Montf. T. I. tab. 151. Wer ſoll die weibliche Figur ſeyn? Einige halten ſie für eine Dea Spes. Der Stellung nach könnte ſie es ſeyn; aber was ſoll ſie beym Bacchus? Montf. meynt, es ſey Ariadna. Wahrſcheinlich hat dieſe Figur gar keine Bedeutung, und dient blos ſtatt eines Troncs, zur Stütze der Statüe.

Bacchus mit dem Thyrſus in Villa Caſale ehemals. Winkelmann (in ſeinen Briefe nach der Schweiz p. 216) ſagt: es ſey in dieſer Statüe ein Antinous als Bacchus vorgeſtellt. Racc. 138. Montf. Suppl. T. I. t. 58.

In der Villa Albani iſt ein ſehr ſchöner Bacchus in Lebensgröſse, v. Iconarium Rom. 1776. T. II. p. 119.

Vom Bacchus gibts eine ungeheure Anzahl von Statüen, in verſchiedenen Stellungen, Gruppirungen — auch auf Reliefen, Münzen, Gemmen.

Bacchus als Kind in Statüen, und Reliefen. Ein Faun trägt den Knaben Bacchus auf den Schultern. Montf. T. I. 142. Stat. Rom. Silen hält den Bacchus im Arm, eine Stat. 8′ hoch in Villa Borgheſe. Montf. ib. Auf Todenurnen iſt ſeine Jugend ſehr oft abgebildet.

1789. fand man bey Rom den Torſo eines Bacchus, der ſo ſchön iſt, als der Torſo des Herkules. Er iſt im Muſ. Pio Clementino.

Zu Florenz ſind ein Paar vorzüglich ſchöne moderne Bacchusſtatüen. Die eine von Jac. Sanſovino. Sie wurde zu Coſmo I. Zeiten verfertigt. Im Brand der Gallerie zu Florenz hat ſie viel gelitten; ſie iſt aber wieder hergeſtellt worden. Muſ. Flor. 54. Die andere iſt vom Mich. Angelo ib. 51. 52. 53.

Faunen, Satyrn, Silenen, Pan.

Unter dem Gefolge des Bacchus giebt es eine ganze Reihe von Figuren, die mehr oder weniger von der thieriſchen Natur haben; entweder iſt die thieriſche Natur ins menſchliche oder die menſchliche ins thieriſche gearbeitet, und hauptſächlich ſind ſie in die Ziegenart gearbeitet. Es gibt Figuren, mit Kinn, Naſe, Bärten, ſpitzen Ohren, Hörnern von den Ziegen, Ziegenfüſsen, und Ziegenſchwänzen. Bey andern iſt die menſchliche Natnr beybehalten. Dieſe iſt ins plumpe ſchwerfällige, bäuriſche gearbeitet. Doch haben auch dieſe Ziegenohren, und Schwänze; manchmal haben ſie auch nur allein die ſpitzen Ohren. Man hat dergleichen Figuren von verſchiedenem Alter. Die jungen

sind scherzhaft, munter, leichtfertig; die alten ernsthaft aber heiter, sanft und gefällig.

Die Kunst veredelte diese Figuren, und erfand ein eigenes Ideal für sie, das sie zu Werken der schönen Kunst machte. Man findet junge Faunen und Satyrn, welche so schön sind, daſs man sie für Bacchusstatüen halten könnte.

Die Idee der Satyrn ist sehr alt. Satyrn als Waldgottheiten scheinen schon vor dem Ursprunge der Bacchischeu Orgien gewesen zu seyn. Ein Satyr kömmt beym Apollodor II. 1. 5. in der uralten Fabel der Argiver von der Amymone vor. Hesiod führte sie unter den Nymphen und Kureten an, (in einem Fragm. beym Strab. X. p. 723. ed. Almelov.) Die Silenen werden als Waldgottheiten schon in einer homerischen Hymne genennt. Hymn. in Vener. 263.

Endlich wurden ihre Mythen mit den Bacchischen vermengt, und sie wurden Begleiter des Bacchus. Wahrscheinlich gaben dazu die Orgien Anlaſs, in welchen der Uebergang der Menschen aus dem Waldleben zu einer gesitteten Lebensart pantomimisch geschildert wurde. Durch die alten Dionysischen Chortänze, und die dadurch veranlaſste Erfindung der Tragödie und Komödie, und durch das darauf folgende satyrische Drama, worinn beständig Satyrn und Silenen auf dem Theater erschienen, wurde diese Idee noch erweitert. Die Dichter, welche die Bacchischen Fabeln verschönerten, und veränderten, bildeten die Idee von den Faunen etc. völlig aus, waren aber auch Ursache an der groſsen Verwirrung, welche in diesem Stücke der alten Fabel herrscht.

In den Bacchiſchen Orgien ſcheint die Vorſtellung des Uebergangs der Menſchen vom wilden zum geſitteten Leben ein Hauptgegenſtand geweſen zu ſeyn. Dieſer wurde durch den Bacchus bewerkſtelligt; daher muſste in ſeinem Triumph die von ihm bezwungene wilde Natur aufgeführt werden. Die Symbole derſelben waren die Waldgottheiten. Dieſe wurden als ſolche Weſen dadurch kennbar, daſs man ſie in der Kleidung der Wilden aufführte; und dieſe beſtund aus Thierhäuten, gewöhnlich aus Ziegenfellen, Wenn man ſich nun eine Figur denkt, die ein Ziegenfell umgeworfen hatte, ſo daſs das obere Theil über den Kopf kam, ſo kann man ſichs leicht erklären, wie Dichter und Künſtler auf die Idee kommen konnten, dieſes Waldweſen, als Weſen, deren Geſtalt aus der menſchlichen und thieriſchen zuſammengeſetzt war, zu bilden.

Es iſt aber auch möglich, daſs man in den frühern Zeitalter durch die aus Thier und Menſchengeſtalt zuſammengeſezte Figuren eine rohe, wilde, unkultivirte Menſchennatur habe ausdrücken wollen. Die Verbindung der thieriſchen mit der Menſchengeſtalt war für die alten Menſchen ohnehin das einfachſte Mittel eine zuſammengeſezte Idee auszudrüken. Dieſes ſieht man aus den Tritonen, Nerriden, Giganten, aus den egyptiſchen Bildern.

Wie die älteſte Vorſtellungsart der Faunen, Satyrn etc. geweſen ſey, iſt ſchwer zu beſtimmen. Im Homer, im Heſiod kommt zwar der Name der Satyrn und Silenen vor, aber unter welcher Geſtalt man ſich dieſe Weſen dachte, darüber ſagen ſie nichts *). Die erſte Erläute-

*) In einer Orphiſchen Hymne (51) werden ſie blos θηροτυποι genennt.

rung ihrer Gestalt geben die Stellen im Plato und Xenophon von der Vergleichung eines Silenkopfes mit dem Sokrates, wegen seiner kahlen Glatze, eingedrückten Nase,*) und Bart. Nun wissen wir aber, daſs die Silenen alte Satyrn — das was wir Faunen nennen, waren — also darf man bey den ältern Vorstellungen der Faunen oder Satyrngestalten nicht an Ziegenfüsse denken. Durch diese wurde ein ganz eigenes Wesen, das Pangeschlecht (τραγοσκελης) bezeichnet, welches im Anfange nichts mit der bacchischen Fabel zu thun hatte. Als aber in der Folge Pan in die dionysischen Chöre aufgenommen wurde, so änderte man die Idee der Satyrn ab, die bis dahin blos auf Geisohren und Schwänze eingeschränkt war, und gab ihnen Ziegenfüſse. In der Folge gab es nun Satyrn oder Faunen mit und ohne Ziegenfüsse. Endlich machte man in Italien zwey verschiedene Classen, und hieſs diejenigen Wesen, welche mehr menschliches hatten, F a u n e n, diejenigen aber, welche mehr thierisches hatten, S a t y r n. Und so werden sie, um Verwirrung zu vermeiden, jezt unterschieden. Der Grieche kennt nur Satyrn, welche ihm eben das sind, was den Italienern die Fauni waren.

Fauni waren in Italien einheimisch, und ihr Name bezeichnete anfangs eine Gottheit welche man um Orakel fragte. Bey Tibur im Albunäischen Hain, war ein berühmtes Orakel des Faunus (Virgil. VII. Heyne Excurs. V. ad S. I. p. 125.)

*) Die eingedrückte Nase (το σιμον) ist dem ganzen Faunen- und Sileuengeschlecht eigen. Sie wird vom Pollux (IV. 147.) als charakteristisch an bäurischen Körpern bemerkt.

Nachher vergliech man ſie mit dem Pan, der auch Orakel gab, und ſo entſtanden Faunen, wie Panes und Satyri. Die Faunen müſſen von den Italienern oft eben ſo gebildet worden ſeyn, wie die Satyrn. Ovid Ep. 4. 49. nennt ſie Faunos bicornes, und Faſt. II. 361. cornipedem Faunum. — Horaz verwechſelt den Faun mit dem Pan Od. 1. 17.

Velox amoenum ſaepe Lucretilem
Mutat Lycaeo Faunus.

Faunen.

Ihr Ideal iſt, Waldnatur, gröſſere bäuriſche Körper, eine gedruckte, untergeſezte Statur, breite Füſse, Ziegenohren und Schwanz, platte Naſen, ſtruppigtes Haar. So werden beſonders die alten gebildet. Unter den jungen ſind einige ſo ſchön, daſs man ſie für Bacchusbilder halten könnte, wenn ſie nicht durch die Ohren kennbar würden.

Zuweilen haben die Faunen auch einen Kranz von Fichtenlaub. wie in Villa Pamfili. Tab. XIX. Montf. I. 159.

Die jungen Faunen ſind gemeiniglich wie Bacchus mit der Nebris bekleidet. Sie ſind verſchieden vorgeſtellt.

1) Mit der Syrinx. Eine Hauptſtatüe iſt Muſ. Capit. Tab. 32. — ein anderer ehemals in der Villa Medici. — Abgeändert iſt dieſe Idee Montf. T. I. tab. 164. (Racc. 57.)

2) Der ſchlafende Faun. Das Hauptſtück iſt im Pal. Barberini (v. Tetii aedes Barberini No. 215. Montf. T. I. 147. 3.) — ein ähnlicher iſt im Muſeo d'Ercolan. Tab. 40. ſitzend vorgeſtellt.

3) Der mediceiſche, oder der tanzende Faun, zu Florenz in der Gallerie. Muſ. Flor. 58. 59. Racc. 35

Montf. Tom. I. tab. 164. 8. Ein tanzender Faun ist auch im Mus. Pio Clem. T. III. Er wurde im Lateran gefunden. Der mediceische hält Crotales in der Hand, die er zusammenschlägt, und tritt auf ein Crupetion, ein Metall, wie ein Blasbalg geformt, das tönnte, wenn es getreten wurde. Das Stück ist 4′ hoch, aus weisem Marmor, und aufs feinste geglättet. Wenn man κατ᾽ εξοχην vom Faun spricht, so meynt man allemal diesen. Der Ausdruck ist bäurische Freude, innige Zufriedenheit. Die Arme sind vom Michel-Angelo ergänzt. Man hielt diesen Faun für den berühmten Satyr des Praxiteles, aber ohne Grund. Diese Idee ist von den Alten oft wiederholt worden, in Marbr. de Dresde 36. und Gal. Giustiniane 132 sind dergleichen. Zu Kassel ist eine moderne herrliche Copie davon aus Bronze. Auf Gemmen Gravel T. I. 54.

Zu Florenz ist ein sehr schöner junger Faun; er zeigt einem Panther eine Traube. Racc. 37. 38. Sandr. tab. e.

Ein zweyter stand ehemals in Villa Med. nun zu Florenz. Montf. Suppl. I. tab. 57. Montf. I. 159. 2. Raccolta 122. Montf. Suppl. I. 63. Er heifst unter den Künstlern la capretta. Ein Faun trägt eine Ziege auf den Schultern. Das Original war im Pall. Odescalchi, ist aber nach Spanien nach S. Ildefonso gekommen. Diese Idee ist sehr oft copirt worden. Besonders schön ist die Copie des Bouchardon zu Sansfouci; auch zu Hanover in Walmodens Sammlung ist eine schöne Copie.

Der Flötenspieler ist ein Faun mit der Flöte. Die schönste Statüe ist die Borghesische. Racc. Tab. 80.

Icon. 15. Diese Idee ist oft wiederholt worden. Muſ. Capit. 31. iſt blos in Anſehung der Pantherhaut verändert. In Walmodens Sammlung zu Hannover iſt ein ähnlicher der ehemals dem Card. Eſte gehörte. — Ein anderer in Galleria Giuſt. I. 131. Marbr. de Dresd. Ein ſchöner Faun mit der Flöte der ſich an einen Tronc lehnt, iſt im Muſ. Pio Clement. II. 30. — Die ſchönſte moderne Copie iſt von Bauchardon zu Sans Souci. Ein junger Faun, dem ein Satyr die Syrinx ſpielen lehrt.

Auf Reliefen und Gemmen haben die Faunen oft das Pedum, den krummen Hirtenſtab.

Ein Faun der den jungen Bacchus auf den Schultern trägt, zu Neapel aus der Farneſ. Verlaſſenſchaft. Iſt auch auf einem Basrelief.

Alte Faunen gibts viele. Monum. Mataeior. 33—40. Tab. 34. iſt ein alter Faun, mit einem Schlauch, den der Pabſt ins Muſ. Pio Clementinum gekauft hat. No. 40. ein liegender Faun, dem ein alter Satyr einen Dorn suszieht — ein ſchönes Stück.

In Muſ. Capit. iſt ein 3′ hoher Faun aus rothem Marmor, ein anderer in Villa Pamfili.

Zu Portici iſt ein alter trunkener Faun, er liegt auf einem Schlauch und einer Pantherhaut. Ercol. T. 42. Montf. T. I. 170. 3.

Faunenköpfe findet man ſehr viele. Einen lachenden aus Marmor beſizt der König in Preuſſen. Beger Theſ. Brand. Vol. III. p. 253.

Unter den Alten war der berühmte Satyr (Faun nach uuſrer Art zu reden) des Praxiteles (Anthol. IV, 12. p. 343.) Der Künſtler hatte einen rohen, unausgearbeiteten bäuriſchen Körper in ein Ideal verwan-

delt, das zwar nichts Edeles und Feines hat, das aber die Munterkeit und Unſchuld einer ländlichen Jugend, und den gefälligen Wuchs geſunder und wohlgebildeter Landleute darſtellt. Ein anderer Satyr von ihm ſtand zu Megara im Tempel des Dionyſius oder Bacchus. Pauſ. I. 43. Des Myron Satyr, der die Flöte vor das Ohr hielt, und voll Verwunderung über den Laut war, der ſich daraus bringen ließs, iſt auch berühmt. Sehr berühmt war ein Gemählde des Protogenes, ein ruhender Satyr mit der Flöte in der Hand, der Anapavomenos, er ſtand an eine Säule gelehnt (Strab. 14. S. 965.) und wahrſcheinlich ſind die Statüen, die wir in dieſer Stellung haben, Copien von ihm. Ein anderes berühmtes Gemählde von einem Satyr, war das Werk des Antiphilus: er hatte eine Pantherhaut umgeworfen, und hielt die Hand über die Augen, als wenn er ſich weit umſehen wollte. Ein ſchlafender Satyr auf einer ſilbernen Schale vom Stratonicus, (Plin. 33. S. 55.) und ein gekränzter Satyr mit einem Becher, ein Gemählde des Ariſton ſind bekannt.

Ein modernes berühmtes Stück iſt der Faun des Michel Angelo zu Florenz.

Silenen

Sind alte Satyrn; ihr Charakter iſt heitre, ſtillle Ruhe und Gutmüthigkeit. Sie haben einen krauſen Bart, eine platte Naſe, und Glatze. Das Haupt dieſer Claſſe von Weſen iſt der κατ᾽ ἐξοχην genannte Silenus, der Pflegvater, Lehrer und Begleiter des Bacchus. Ihn charakteriſirt der Cantharus, oder Weinſchlauch, den er oft mit ſich trägt. In den pompis bacchicis unterſcheidet er ſich allemal vor den übrigen Silenen oder

alten Satyrn, er reitet entweder auf einem Esel, oder geht neben dem Bacchus.*)

Das Hauptstück ist Silen, der den jungen Bacchus im Arm hält, eine oftmals wiederholte Idee. Der berühmteste ist der Borghesische Racc. 77. Montf. T. I. tab. 142. 2. Er ist in Lebensgrösse, aus weisem Marmor, mit überaus heitern und sanftem Ausdruck. Er lehnt sich an einen Tronc, um den sich Reben winden, und worauf seine Nebris liegt. Er selbst ist mit Weinlaub und Epheu bekränzt. Man hat diese Statüe oft für einen Saturnus angesehen, der seine neugeborne Söhne frisst. Aber dazu zeigt sein Gesicht zu viel Zärtlichkeit; auch geben die spitzigen Ohren deutlich genug an, was die Statüe sey.

Wiederholungen dieser Idee sind, zwey schöne Antiken im Pal. Ruspoli; eine im Pallast Cavallieri, zwey moderne zu Florenz, wovon die Eine, die vorher in der Villa Medici stand, aus Bronz ist.

Diese Idee war den Künstlern zum Wetteifer sehr günstig.

Silenen wurden oft als Fontainenstücke gebraucht, bald stehend, bald liegend. Keines ist vorzüglich.

In Pal. Guistiniani I, 138 hält er einen Schlauch, als wollte er Wein herauslassen. Neben ihm steht ein Tyger. Montf. T. I. 175. 4. Sandr. n.

In einigen Statüen ist Silen sehr haarigt vorgestellt. Zwey davon sind bey Cavaceppi. N. 16. und 25. Stat. di S. Marco 2. 29.

Man findet auch ganz haarigte Silenen, aber diese sind Masken, welche Silenen vorstellen. Gravel II. 30.

*) Orpheus Hymn, 53. nennt ihn Σιληνων ὀχ᾽ αριϛε.

Satyri.

Haben etwas gefälliges, die jungen besonders. Man hat nicht viel Statüen von ihnen. Das beste Stück ist in der Villa Ludovisi. Der Satyr hat einen Jüngling vor sich, dem er die Syrinx blasen lehrt. Wahrscheinlich ist es Olympius und Marsyas. Der junge Faun ist so schön, dass man ihn für einen Apollo halten könnte. In seinem Gesicht ist Ausdruck der höchsten Wollust. Er macht mit der thierischen Natur des Satyrs, einen schönen Contrast. Racc. 40. Montf. I. 49. Sandr. c. — Ein ähnliches Stück ist zu Neapel unter den Farnes. Kunstwerken. — Nicht minder unter den Gemählden von Herkulan Tom. I. 47. Dieses ist ein Pendant zu dem, wo Chiron den Achilles unterrichtet.

Noch ein ähnliches ist zu Florenz. Mus. Flor. Tab. 60. Die Rolle die der Satyr in den Händen hat, ist neu.

Bey Episcop. ein Satyr der auf einer Syrinx bläst. Tab. 59.

Ein schlafender Satyr bey Episcop. 57. 58. Sandr. 12. T. 80. Im Pallast Barberini ist ein schöner; er wurde als Tronc bey der Reinigung des Grabens der Engelsburg gefunden.

Die Satyrn sind auch als Caryatiden gebraucht worden. Einer ist im Pall. della Valle Rac. 23. Ein anderer im Mus. Capitol. 55. Montf. I. tab. 169.

Ein Satyr aus Bronze, der zwey Lämmer trägt. Beger Thes. Brand. T. 3. 257.

Nach Winkelmanns Zeugniss soll ein schöner Satyr en Relief in Villa Albani seyn, Er ist von Kindesgröfse, mit Epheu bekränzt und trinkt. Winkel-

mann rühmt ihn als das ſchönſte Kind. Storia delle arti Lib. VIII. cap. 2.

Noch iſt ein ſchöner Silen zu Venedig im Pallaſt Contarini.

Pan.

Iſt wilder im Blick und rauher an Geſtalt, als die Satyrn; hat Bockshörner, einen Bart, Ziegenfüſſe und eine krumme Naſe. Sein Geſicht iſt ganz in die Bocksnatur gebildet.

Urſprüglich war er ein altes philoſophiſches Symbol der Natur. Orph. Hymn. 10. 1—5., hernach der zeugenden Kraft der Natur. Seine Geſtalt war ſchon in den älteſten Zeiten beſtimmt, denn in den Orphiſchen und Homeriſchen Hymnen kommen die Geisfüſſe und Geishörner vor. Abbildungen von ihm hat man wenige. Ein ſchöner iſt in England in Townly's Sammlung. In Villa Ludoviſi, in Gem. Stoſch. Tab. 58. iſt eine ſchöne Abbildung eines Pan terribilis.

Silvanus,

Iſt ein alter Faun der eine Cypreſſe oder Fichte hält. Man findet ihn häufig auf kleinen Monumenten und Todtenurnen. Georg. I. 20.

Vertumnus. Eine ſchöne Idee für den Dichter, aber weniger vortheilhaft für den Künſtler. Man hält einige Statüen für Abbildungen des Vertumnus: es ſind aber Sylvanen.

Priapus.

War nie für die ſchöne Kunſt. Er iſt Symbol der Zeugungs- und Befruchtungskraft der Natur. Nachher verband man die Idee der Ueppigkeit und Wollüſt mit ihm. Beger. Theſ. Brand. II. 260. Marbr. de

Dresde 54. Er wurde häufig auf dem Lande, und in den Gärten aufgestellt.

Drittes Capitel.

Mercur — Ideal der Körper- und Geistesgewandtheit — Vorsteher der Gymnastik und Geistesbildung — Athleten — Gladiatoren.

Mercur ist das Ideal des durch Gymnastik ausgebildeten schönen jugendlichen Körpers. Er ist der Hermes der Griechen. Der Name ἑρμης ist gleichbedeutend mit dem λογος, und man gebrauchte ihn, um die abstracte Idee Verstand ausäudrücken. Das sichtbare Symbol dieser Idee war Mercurius oder Hermes. Der Verstand äussert sich durch Sprache: daher ward Hermes der Erfinder und Vorsteher der Beredsamkeit; die Sprache wird geschriebeu, daher ist er der Erfinder der Schrift. Weil nun durch Sprache und Schrift Cultur bewirkt wird, so wurde Hermes der Gott aller körperlichen und geistigen Cultur. Eines der Hauptstücke der Cultur bey den Griechen waren die gymnastischen Uebungen. Man fand, dass die Palästra nicht allein grosse Wirkung auf die Geschmeidigkeit, Biegsamkeit und Ausbildung des Körpers habe, sondern dass sie auch einen höhern Grad der Cultur erzeuge, der mit Aufheiterung des Geistes und Scharfsinn verbunden ist; und Mercur wurde der Vorsteher dieser Leibesübungen. Zur Cultur gehört Musik. Daher wurde ihm die Erfindung der Cithara beygelegt, die χελυς hiess, weil sie

aus der Decke der Schildkröte gemacht war. (Homer Hymn. in Mercur.)

Mercur war der Vorsteher der Palästra. Hier entschied oft List den Sieg: und Mercur wurde der Erfinder vieler listigen Streiche. Er war Gott der Beredsamkeit, und weil diese zum Vortrag der Geschäfte gebraucht wird, und Herolden und Gesandten eigen ist, so wurde er der Bote der Götter. Als Bote der Götter begleitete er die Seelen der Verstorbenen in den Orcus, und erhielt daher die Beynamen ψυχοπομπὸς und χθόνιος.

Er war ferner der Gott des Handels. Diese Idee entstand daraus, weil er der Gott der Herolde war, der die Commercia populorum besorgte.

In den alten Zeiten wurde Mercur als ein alter bärtiger Mann abgebildet. Pausan. Achaic. Lib. VII. p. 328. Auf einigen monumentis sacris der Griechen und Hetrusker ist er ebenfalls bärtig vorgestellt. Winkelm. monum. ined. fig. 38. Stor. delle arti. T. I. p. 1. Nachher entstand das schöne Ideal. Er unterschied sich vom Apollo und Bacchus. Sein Ideal ist nicht so erhaben wie jenes, und nicht so weichlich wie dieses. Er ist ein Athletenkörper, aber nicht so nervigt wie Herkules oder Mars, sondern schlank wie ein Achilles möchte gewesen seyn.

Ihn zeichneten ferner ein geistvolles Gesicht, und krauslockigte Haare aus.

Seine Attribute sind:

1) Flügel; denn zur Vollziehung der Befehle des Jupiter gehört Schnelligkeit. Alte Künstler gaben ihm Flügel an die Schultern. S. Patera Hetrusc. bey Montf. T. II. tab. 61. 3. Man gab aber diese

Idee in der ſchönen Kunſt auf, weil dadurch die ſchönen Theile der Schulter und des Rückens verdorben werden, und ſezte die Flügel an den Hut und die Halbſtiefel. Sein Hut iſt ein Reiſehut, Petaſus. Bisweilen hat er die Flügel auf dem bloſsen Kopf. Montf. T. I. tab. 70. 3.

2) Schildkröte, entweder neben ſich, oder auf der Schulter. Mon. ined. 39. Marini Iſcrit. Alban. XII. Dieſe bezieht ſich auf die Erfindung der Cithara. Bisweilen hat er die Chelys ſelbſt.

3) Widder, davon heiſst er κριοφορος. Zuweilen hat er auch einen Hahn, in geheimer, religiöſer Bedeutung. Pauſ. Corinth. p. 42. Man gebrauchte dieſe Thiere zu Expiationen und Luſtrationen.

4) Schlangenſtab, Heroldshaſta, caduceus. Was die Schlangen bedeuten, iſt nicht auszumachen, weil ſie zuviel Symbole anzeigen, als, Leben, Erhaltung, Weiſſagungskunſt, Verſtand etc.

5) Zuweilen hat er einen Beutel. Die Jdee iſt hergenommen vom Handel, deſſen Vorſteher er war.

Keine Gottheit iſt ſo oft abgebildet worden, als dieſe; aber nicht immer vollkommen. Man bildete blos ſeine Büſte, der Reſt lief in ein längliches Viereck zu. Zu Athen ſtund vor jedem Hauſe ein ſolches Bild, das man Herme nannte. Wer ſie verlezte, wurde der Gottesläſterung oder gefährlicher Abſichten wider den Staat ſchuldig erkanut. Harmodius hatte dieſe Gewohnheit eingeführt; und um dem Volke gute Sitten zu lehren, lieſs er auf jeden Herme einen Spruch eines Weiſen einhauen.

Schöne Statüen ſind in

1) Im Muſ. Pio Clem. wohin er aus der Villa Montalto gebracht wurde; mit dem Wort Ingenui. Ob dieſs der Künſtler, oder der Beſitzer war, iſt ungewiſs. Muſ. P. Clem. III. 41.

2) Villa Ludoviſi aus Marmor — er iſt vortreflich. Icon. vet. 9.

3) In Neapel, aus Bronze. Er hat den Petaſus auf, lehnt ſich an den Tronc, hält in der einen Hand eine Rolle, und iſt mit der Chlamys bekleidet. Montf. Suppl. T. I. 37. 2. Eine moderne Copie zu Verſaille. Eine Wiederholung von ihm iſt zu Florenz. Muſ. Flor. 38. in weiſsem Marmor; über dem Tronc iſt ein Fell, woran man kleine Hörner ſieht, geworfen. Im Belvedere iſt eine andere Wiederholung, von dieſer iſt zu Caſſel eine ſchöne Copie aus Bronze.

Im Sansſouçi iſt ein Mercur mit Clamys und Beutel in der Hand.

Unter den Statüen die man in Herculanum fand, iſt ein ſehr ſchöner ſitzender Mercur. Muſ. Herc. p. 150. No. 11. Beyer. Theſ. Brand. Montf. I, 71. Beyer Theſ. Palat. p. 14. 16.

Man hat auch fliegende Mercure, in Marmor und Bronze.

Als ερμης ψυχαπομπος erſcheint er auf Todendenkmalen. Montf. T. V. tab. 125. Mercurius der Argusmörder. Montf. Supp. 1. t. 37.

κριοφορος auf Reliefen. Admirand. rom. tab. 44., und Gemmen. Gravel. II. 6. Winckelm. T. II. 46.

Zu Florenz (ehemals in Villa Medici zu Rom) ist ein schönet moderner Mercur aus Bronze von Giov. di Bologna.

In Pall. Justiniani ist einer aus Marmor von Fiamingo. Gal. Just. T. I. p. 84. Sandr. T. II. t. 81 82. 83.

Zu Dresden ist eine Statüe, die man fälschlich Mercur nannte, sie ist ein Athlet. Marbr. de Dresd. 121.

Untergeordnet sind dem Mercur die athletischen Körper.

Die Griechen verfertigten viele Athleten. Zu Delphi, Olympia u. s. w. wurden den Siegern in den Kampfspielen Bildsäulen gesetzt, und ein grosser Theil der Kunstwerke, welche Pausanias beschreibt, waren Bildsäulen der Sieger in den gymnischen Spielen. Die gröfsten Künstler der Alten hatten Werke dieser Art verfertigt. Plinius nennt mehrere. Auf uns ist wenig gekommen. Die Ursache ist, weil bey den wenigsten Statüen die Extremitäten sich erhalten haben, und mit ihnen auch die Attribute verlohren gegangen sind. Die Attribute der Athleten waren meistens Palmzweige — war dieser nicht mehr vorhanden, woran sollte man sie erkennen? Vielleicht sind unter den übrigen Statüen noch viele Athleten, die falsch restaurirt worden sind.

Luctatores zu Florenz. Mus. Flor. 73. 74. Maffei, 79. Montf. T. III. 167. 1. Eine Gruppe von weisen schön glänzenden, fast durchsichtigem Marmor. Ehemals stand sie zu Rom in der Villa Medici, nun zu Florenz. Sie stellt zwey Jünglinge vor, welche mit ungleichem Erfolge kämpfen. Der eine liegt, und strebt empor zu kommen; er stemmt sich mit dem linken Arm und Fuss an, seine meiste Kraft aber ist im Knie. Der an-

dere sucht ihn nieder zu halten; er beugt sich über ihn hin, dreht ihn mit der einen Hand den Arm aus, und holt mit dem andern aus, ihm einen Schlag zu geben, vermuthlich an einem Orte, wo er geschwächt wird. Der Contrast der beyden Figuren ist sehr schön. Das Streben des Liegenden, nm empor zu kommen, und des andern um jenen niedergedrückt zu erhalten. Die Wendungen sind gewaltsam, aber wahr, und natürlich. Es sind zwey sehr schöne jugendliche Körper, voll athletischer Agilität, Kraft und Geschwindigkeit. — Die Arbeit ist vortreflich, der Künstler hat die gröſsten Schwierigkeiten — den Eindruck der Gliedmaſsen im Marmor, überwunden.

Nur die Rumpfe sind unversehrt, die Arme und Beine sind aus alten Stücken zusammengesezt worden. Neu sind, die Nasen, einige Finger und Zehen, und die ganze Basis. Diese Gruppe wurde im 16ten J. h. zur Zeit des Flammius Vacca auf dem Exquilinischen Berg gefunden, (Diarium Ital. Montf. p. 139.) Wie sie aber damals aussahen, führt Flam. nicht an. Die Köpfe fand man später.

Bey den Alten waren einige solcher Gruppen (συμπληγαματα) berühmt. Plinius (l. 36. c. 4. §. 6.) nennt ähnliche Ringergruppen vom Cephissodorus und Heliodorus; dieses wollte man auf die unsrige deuten.

Ob jene Gruppe Idee, oder wahre Personen vorstellen, ist nicht zu bestimmen. Sandrart T. IV, 56. hatte den Einfall, sie stelle zwey Brüder, spanische Prinzen vor, die mit einander gefochten, und sich getödtet hätten. Winckelmann meynt (Storia T. II. p. 163.) es wären zwey Söhne der Niobe. Diese Idee

hat etwas angenehmes; es ist auch dafür, daſs ſie an eben dem Orte gefunden wurden, wo man die Niobe fand. Aber die Gruppe zeigt, daſs es kein Ringen zum Vergnügen iſt, was ſie vorſtellt.

Zwey Ringer ſind zu Florenz. Muſ. Flor. 75. 76. Einer hat eine Vaſe, ob ſich zu ſalben, oder als eine Prämie? — an ihm iſt beſonders das pectus toroſum ſchön; der andere wird für einen Discobolus gehalten, er hat auch eine ſchöne Bruſt, nur die Arme und Hände ſind ſchlecht.

Einen ſchönen Athleten ergänzte Cavaceppi. N. 47. Bracci Tom. I, tab. 26.

In Caſſel iſt ein ſich ſalbender Athleth völlig in Lebensgröſse.

In Dresden iſt ein ſchöner Athlet, der fälſchlich Mercur genennt wird.

Zwey ſchöne Ringer im Angriff, unter den Herkulan. Bronzen. 2 B. 58. 59.

Ein Fauſtkämpfer bey Cavaceppi Tab. 9.

Unter die Uebungen gehörte auch das Springen. — Um ſich im Gleichgewicht zu erhalten, bedienten ſich die Springer eiſerner Ringe *αλτηρες*. Montf. Suppl. T. III, 60. Ein Tronc hat ſich erhalten. Poreoni Tab. XXIII. Montf. Suppl. Tom. III, tab. 68. Montf. Ant. T. III, tab. 171. Auguſt. 129. Der Ceſtus iſt bey Fabretti, Montf. Tom. III, tab. 168. 169.

In der Gallerie zu Florenz iſt eine Statüe, die man für einen Genius hält. Gori nennt ſie fälſchlich Genius praeſtes. (Muſ. Flor. III, 45. 46. Muſ. Etruſc. t. 87. Marm. Piſaur. p. 4. Sie iſt aus Bronze 5′ 4″ hoch, von vortreflicher Arbeit und Zeichnnng. Sie iſt nichts

anders, als ein Athlet, der ehemals eine Prämie hielt. (S. Heyne Ant. Auff. Th. 2. p. 255.) Zu Caffel ift eine Copie davon.

Discobolus. Davon hat fich wenig erhalten. Bey Cavaceppi 42 ift einer, aber er ift falfch ergänzt. Es ift ein fchöner Tronc eines Athleten, welcher die an dem Tronc angebrachte Palme zeigt. Das übrige ift neue Reftauration. Nach Cavaceppi Bericht foll er vom Agafias feyn, aber es ift nicht wahr. Nun ift er im Muf. Pio Clem. v. T. III, 26. Man hält ihn für eine Copie des Werks vom Naukydes.

In der Villa Calombaria, auf dem Esquilinus wurde eine fehr fchöne marmorne Statüe eines Discobolus gefunden. Sie ift 5′ Schuh hoch, Der Moment ift, wo er den Discus fchwingt, um ihn mit der gröfsten Schnelligkeit abzuwerfen. Es ift eine fehr gedehnte Figur — in diefer Stellung konnte er fich nur einen Augenblick erhalten. Vielleicht war Myrons Discobolus auf eben diefe Art gebildet. Quinctil. 12. c. 13. Quid tam distortum atque elaboratum, quam eft ille discobolus Myronis? — Ein fchöner Discobolus ift im Pallaft Maffini. Ramdohr. T. III, p. 76.

Gladiatoren.

Ift eine befondere Gattung von Figuren. Die Gladiatoren waren nur zu Rom gewöhnlich. Sie waren aus dem niedrigften Stand, Sclaven, Verbrecher, endlich wurden es Menfchen, die fich zu Grund gerichtet hatten, und verkauften fich als Fechter. Der Grieche hatte keine Fechterfpiele. Wie er mit den Römern bekannt wurde, verabfcheute er fie; und nur mit grofser Mühe gelang es den römifchen Statthaltern fpäterhin, diefelben einzuführen.

Ueber die Statüen, welche man gewöhnlich Fechter nennt, hat man zweyerley Meynungen. Einige halten ſie würklich für Fechter, andere für Athleten, Soldaten. I. Ramdohr 1 Thl. 316. Sollten, ſagen die erſten, die Griechen, welche die Fechterſpiele ſo ſehr verabſcheuten, Fechter in Kunſtwerken gebildet haben? So lange ſie eine freye Nation waren, gewiſs nicht. Wie ſie aber nach Rom kamen, iſt es möglich, daſs ſie einigen vornehmen Römern zu Gefallen Bildniſſe von berühmten Fechtern machten. Aber zu beweiſen iſt es nicht. Unter den vielen Arten von Darſtellungen, die Plinius nennt, gedenkt er der Fechter mit keinem Worte. Wahrſcheinlich waren alſo zu ſeiner Zeit noch keine Fechterbildniſſe verfertigt worden. Wenn es dergleichen gab, ſo müſſen ſie in den folgenden Zeiten, unter der Regierung des Commodus, der ein groſser Liebhaber derſelben war, gemacht worden ſeyn. Damals war aber die Kunſt nicht mehr auf einem ſo hohen Grad, daſs man ſo wichtige Stücke hätte verfertigen können, dergleichen wir noch haben, und mit dem Namen der Gladiatoren belegen.

Müſſen denn die Figuren, denen man den Namen Gladiatores gibt, würklich Fechter ſeyn? Woran erkennt man ſie? An der Stellung, dem ausgebildeten, ſtarken Körper, an dem Doche, den Schilden, den Schwerdtern — aber warum müſſen denn eben ſtarke, ausgebildete Körper Fechter ſeyn? können nicht Helden, Krieger, Soldaten, in eben der Stellung fechtend, verwundet, ſterbend, vorgeſtellt werden? hatten dieſe durch Leibesübungen gebildete Krieger nicht eben ſo wohl ſtarke, nervigte Körper, als jene elende Fechter,

welche die Narben der Sclavenpeitſche an ſich trugen? Waren Schilde, Dolche und Schwerdter nicht die Waffen der Krieger? — Und wie? wenn faſt bey jedem Stücke dieſe Waffen, woran man die Fechter erkennen will, modern ſind, wodurch unterſcheidet man den bloſſen Tronc eines Fechters vom Tronc eines Athleten, eines Helden, eines Kriegers?

Es iſt nicht wahrſcheinlich, daſs eines von den Stücken, welche man für Fechterſtatüen ausgibt, würkliche Fechter vorſtellen. Sie ſind vielmehr Helden, Krieger, Athleten; ob wir gleich nicht immer beſtimmt das Süjet angeben können, das ſie darſtellen.

Zwey Hauptſtücke haben ſich von dieſer Claſſe erhalten:

1) Der Borgheſiſche Fechter. Ramdohr. T. I, p. 326. Ein ächtes griechiſches Stück, mit dem Namen des Künſtler Agaſias, aus Epheſus. Es wurde unter Paul V zu Netunno gefunden. Eine edle, ſchöne Figur eines vortreflich gearbeiteten athletiſchen Körpers eines jungen Kriegers, in höchſter Spannung aller Muskeln. Die Figur iſt im Ausfall gebildet, und iſt ſo weit vorgeſtreckt, daſs ſie noch eben im Schwerpunct bleibt. Sie ſcheint ehehin zu einer Gruppe gehört zu haben. Vielleicht ſtand ein Reiter vor ihm, gegen welchen ſie ſich von unten hinauf vertheidigt. An dem linken Arm hatte ſie ehemals den Schild, wovon noch die Riemen übrig ſind; über dieſen blickt ſie hin gegen den Aggreſſor, und will mit der Lanze in der Rechten von unten hinauf dem Pferde einen Stoſs in den Leib beybringen. Es iſt dieſes aber doch

nöthig. Es konnte ſehr wohl ein Hieb ſeyn, den der Gegner mit aufgehobenem Arm ausholte.

Daſs dieſe Statüe keinen Fechter vorſtellen könne, iſt gewiſs; denn das Stück iſt griechiſch, und wahrſcheinlich aus den beſten Zeiten der griechiſchen Kunſt, wo die Griechen noch keine römiſche Fechterſpiele kannten

Stoſch glaubte, es ſey ein Discobolus, das iſt aber ſehr unwahrſcheinlich. Winkelm. Storia etc. Tom. II, p. 287.

Leſſing (in ſeinen antiquariſchen Briefen Th. 1.) rieth, es ſey Chabrias, der General der Athenienſer, der ein kleines Corps gegen die Lacedämoniſche Armee, durch eine Stellung, welche er demſelben machen lieſs, rettete; und dem die Athenienſer eine Statüe in eben der Stellung ſetzten, durch welche er ſeine Leute gerettet hatte. Aber in jener Statüe hatte Chabrias das Knie gegen die Erde geſenkt, und hielt den Speer vor*), und dieſes iſt nicht die Stellung unſrer Figur. Leſſing widerrief (im 2ten Th. ſeiner antq. Briefe) dieſe Meynung. Der rechte Arm iſt modern, der linke antik, aber angeſezt. Von den Neuern wurde das Stück oft copirt.

*) Cornel. Nep. Chabr. 1. *Reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu ſcuto, projecta haſta impetum excipere hoſtium docuit — Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum eſt, ut illo ſtatu Chabrias ſibi ſtatuam fieri voluerit, quae publice ei ab Athenienſibus in foro conſtituta eſt. Ex quo factum eſt, ut poſtea athletae, ceterique artifices, his ſtatibus in ſtatuis ponendis uterentur, in quibus victoriam eſſent adepti.*

Poussin zeichnete seinen Moses in der Wüste nach dieser Statüe.

2) Der Ludovisische, oder der sterbende Fechter, stand ehehin in Villa Ludovisi; Pabst Clemens XII kaufte ihn ins Mus. Capitol. Mus. Capitol. 67. 68. Raccolta 65. Montf. T. I. — Eine Hauptstatüe in Ansehung der Umrisse und der Arbeit, die aber schwer zu erklären ist. Die Figur liegt auf einem Schild, bey dem etwas liegt, was einem Horne ähnlich sieht, ist in die Brust verwundet, und stüzt sich mit der rechten Hand auf den Boden — hat einen Schnurrbart und einen Strick um den Hals. — Gerne deutete man die Stelle des Plinius Lib. 34. 8. wo es heisst: Ctesilaus vulneratum fecit, in quo possit intelligi, quamtum supersit animi, auf unsere Statüe. —

Aecht ist nur der Rumpf und die Basis; der rechte Arm ist modern, und vielleicht auch der Kopf. Der leztere ist wenigstens angesetzt. Der Strick war aber, wenn der Kopf gleich ueu ist, doch auch im alten Stück; denn Spuren davon sieht man noch an dem Rumpfe. Wie passt dieser zur Idee eines Soldaten? welche Bedeutung hat er? Winkelmann hielt die Statüe für einen Herold, Polyphontes, den Oedipus tödete, und schliesst dieses aus dem Strick um den Hals, und dem bey dem Schild (wie er glaubt,) liegenden Horn. Stor. T. II, 166. Ganz unwahr. Heyne ant. Auffätze II, 230. —

Vielleicht gehörte dieses Stück zu einer Trophee, an welcher gefangene und getödtete Feinde angebracht waren. Dann kan man sich den Striek, und wenn der Kopf ächt ist, auch den Sahnurrbart erklären.

Ein vermeynter Fechter ſoll eine Figur ſeyn, die ehemals im Pallaſt Farneſe war, (nun zu Neapel) mit einem todten Kind auf dem Rücken, das er an einem Beine hält, Icon. vet. tab. 25. Der ſtarke Körper war wahrſcheinlich die Veranlaſſung zu dieſer Idee. Schon der Lorbeerkranz, den die Statüe auf dem Kopfe hat, zeigt, daſs ſie keinen Fechter vorſtellen kann. Man ſagt es ſey der Mirmillo Spicillus, den Commodus im Amphitheater gekrönt habe. Allein, was will dann das Kind? Winkelmann (Anmerk. zur Geſch. der K. I, 124.) glaubt, es ſey Atreus, der ſeinem Bruder Thyeſtes das grauſame Mal mit ſeinen eigenen Söhnen beſtelle.

Vielleicht iſt es eine Figur von einer Gruppe, welche die Eroberung einer Stadt vorſtellte. — Der Kopf, die Arme nnd Beine ſind neu.

Zu Florenz am Ponte vecchio iſt eine Gruppe von zwey Soldaten; der Eine trägt ſeinen verwuudeten Kameraden. Man hat das Stück auf Ulyſſes gedeutet, der den entleibten Ajax wegträgt. Allein zu einem Ajax iſt die verwundete Figur zu jugendlich. Andere meynten, es ſey Ajax, der den Patroklus wegträgt. Dieſe Vermuthnng wäre wahrſcheinlicher, wenn nur der Kopf einen Helden verriethe. Einige glaubten, es ſey ein neues Werk von Gia da Bologna. Bocchi und Maffei erzählen, es ſey ehedem an dieſem Platze eine Statua equeſtris geſtanden, welche, weil ſie durch den Arno ſehr gelitten hatte, weggenommen worden iſt, und an ihre Stelle dieſe von Lud. Salviati ergänzte Gruppe geſezt worden ſey. Bey Gravel. I, 96. iſt eine dieſer Idee ähnliche Gruppe. Agoſtini Gem. II, 14. und 26.

Pasquino (Icon. 66. Boiſard. T. II. Sandrart. F.) iſt eine

Gruppe zweyer Krieger. Sie hat viele Ähnlichkeit mit einer Gemme bey Mariette II, 114. Diese Gruppe ist sehr verstümmelt auf uns gekommen, man sieht aber aus den Bruchstücken, dass sie sehr schön gewesen seyn müsse. Bernini setzte sie dem Apollo im Belvedere vor, worüber sich Winkelmann sehr ärgert.

Ein fechtender Phrygier, befindet sich im Mus. Pio Clement. t. III, 50. ein kleines, aber mit Verstand gearbeitetes Stück. Er ist mit einem Knie auf dem Boden gestemmt. Wahrscheinlich war er Theil einer Gruppe.

Der Fechter bey Pr. Justiniani. Sandr. g. ist ebenfalls ein Soldat. Gal. Just. 115—119. Die meisten vorgeblichen Fechter sind Soldaten.

Viertes Capitel.

Mars und Hercules.

Mars ist Ideal eines Kriegers, das durch Stärke des Körpers, muskulöses Fleisch, starke Nerven, breite und erhabene Brust, breite und hohe Schultern, und eine lang gestreckte Figur kennbar wird. Seine Attribute sind, Helm, Speer und Schild. Zuweilen hat er einen Spiess mit Tropheen; davon heisst er τροπαιοφορος. Mariette T. II, 1. 18. Montf. T. I, 66. 2.

Gewöhnlich ist er im Marsch vorgestellt; daher heisst er gradivus.

Sehr oft ist er jugendlich, und ohne Bart. Winkelmann behauptete, alle bärtige Marsköpfe wären un-

ächt; aber nachher hat man Münzen entdeckt, worauf ein bärtiger Marskopf ist. (Neumanni numi inediti p. 67.) Hauptfiguren sind:

1) Mars in Villa Ludovisi. Montf. T. I, 66. 3. Tom. III, 155. Er ist sitzend vorgestellt, das Schwerdt in den Händen haltend, und hat unter seinem rechten Fuss den Helm, und neben dem linken das Schild liegen. Ein Amor schlingt sich um seine Beine, dessen Kopf und Arme modern sind. Racc. 66. 67. Die Nase, den rechten Fuss und die Hand ergänzte Bernini. Sehr wahrscheinlich war er der Haupttheil einer Gruppe; denn man sieht noch auf den Schultern die Ueberbleibsel von der Hand der Venus, die sich an ihn geschmiegt hatte. Ramdohr II, 203.

2) Mars in Mus. Capitol. Er ist bärtig, und hat den Helm auf dem Haupte; ein schöner Körper, er ist fortschreitend gebildet. — Ein anderer aus Bassalt, über Lebensgrösse, ist in eben diesem Mus.

3) Zu Florenz, (ehehin zu Rom in Villa Medici) ist ein Mars aus Bronze vom Gio da Bologna.

4) Venus und Mars ist sehr oft wiederholt worden, vorzüglich auf Gemmen und auch von neuern Künstlern. Gall. Guistin. Montf. Suppl. 36. Im Mus. Capitol. Racc. 130. Montf. IV, 1. ist die Statüe eines Kriegers, die man lange für einen Pyrrhus hielt; aber die Münzen haben andere Pyrrheköpfe. Winkelmann hielt sie zuerst für einen *Ζευς αρειος*; aber die Haare und der Bart schienen ihm zu widersprechen; dann für einen Agamemnon. Stor. II, p. 212. Für einen Mars will er sie, vermöge

ſeiner Hypotheſe, daſs es keine bärtige Marsfiguren gebe, nicht gelten laſſen. — Vielleicht iſt es ein unbekannter Held. Heyne Ant. Auff. II, 246.

Hercules.

Das Ideal der körperlichen Stärke, und kühnen Muthes im rohen, ungebildetem Zeitalter.

In den Kosmogenien war er die Idee der Stärke; daher wurde er von den Göttern im Streit mit den Giganten gebraucht. Dann wurde der Tyriſche, Idäiſche und Aegyptiſche Hercules nach Griechenland gebracht. Alle Mythen wurden auf den Hercules Thebanus übergetragen. Heyne ad Apollod. T. I, 324 ſeqq.

Er unterſcheidet ſich von allen andern Idealfiguren, und iſt niemals zu verkennen. Er iſt weit nervigter und unterſetzter, als Mars, ihn zeichnen die auſſerordentlich ſtarken und breiten Schultern, der kurze, dicke Hals, die groſse gewölbte Bruſt, und der verhältniſsweiſse kleine Kopf aus. Der Kopf iſt geiſtreich, gutmüthig, in manchen Figuren aber auch wild. Er hat einen krauſen Bart, und kurze Haare.

Sein Ideal war für die Künſtler ſehr bequem. Der groſse Künſtler hatte Gelegenheit, ſehr ſchöne Figuren zu bilden, und für den mittelmäſsigen war es leicht, einen erträglichen Hercules hervorzubringen. Das gewöhnliche Coſtume, in dem er dargeſtellt wird, iſt Naktheit, Löwenhaut und die Keule. Die Kleidung und die Waffen der älteſten Menſchen. In ältern Werken führt er Bogen und Pfeile; die ſchöne Kunſt gab ihm dafür die Keule.

Mehrere Statüen und Figuren auf Münzen haben die Attribute des Hercules, ohne Hercules zu ſeyn.

Commodus ließs ſich als Hercules bilden. Icon. 47. 33. Zoega. tab. XI.

Die alten groſsen Künſtler bildeten viele Hercules-bilder. Z. E. Lyſipp, Myron.

Das Hauptſtück iſt der Farneſiſche Hercules. Sandr. l. Roſſi tab. 24—26. Icon. 46, ein Werk des Glycon von Athen, eines Künſtlers, deſſen Plinius nicht gedenkt. Man fand das Stück unter Paul III in Thermis Antoninianis. Die Hände, und ehemals die Beine ſind vom Guil. della Porta ergänzt. Jezt hat er die ächten Beine. Der Kopf ſoll etliche italieniſche Meilen vom Rumpfe entfernt gefunden worden ſeyn. Er iſt der ſtärkſte männliche Körper, ſo wie man ſich einen Helden, wie Hercules war, denken muſs. Die Muskeln ſind ſtark, aber ſchlaff. Hieraus iſt zu ſchlieſsen, daſs es die Vorſtellung eines Hercules iſt, der müde von ſeinen vollbrachten Thaten ausruht. Er iſt als Held vorgeſtellt, aber nicht als Gott. Zeichnung und Arbeit ſind gleich ſchätzbar.

Die Idee des ruhenden Hercules iſt oft wiederholt worden.

1) Ein Hauptſtück von vorzüglicher Schönheit iſt zu Florenz im Pallaſt Pitti; es iſt auf dem Palatiniſchen Berge unter den Ruinen des kaiſerl. Pallaſts gefunden worden. Seine Höhe beträgt 12′, und dieſer Gröſse ungeachtet, iſt der Marmor geglättet. Der Name des Künſtlers λυσιππȣς εργον iſt antik aber doch untergeſchoben. cf. Bianchini Pall. de Ceſari. tab. 18. — Coſmo de Medici kaufte dieſen Hercules für 800 Scudi.

2) Aus Baſſalt, ebenfalls (1724) auf dem Palat. Berge gefunden. Er iſt gegenwärtig zu Colorno bey Parma. Er iſt jugendlicher dargeſtellt.

Hercules mit den Ochſenkopfe bezieht ſich auf den Achelous. Gall. Juſtin. Montf. I, 133. Sandr. k.

Man bildete den Hercules bald als Kind, und bald als blühenden jungen Mann. Aber ſchon dem Hercules infans gab man die Attribute des männlichen Hercules, um ihn kenntlich zu machen.

Unter den jungen Herculesſtatüen ſind wenige von ſeinem Ausſehen; es ſind alſo wahrſcheinlich andere Helden nach ſeinem Coſtüme gebildet.

Hercules als Kind erwürgt die Schlange. Capit. Montf. T. I, 123. Icon. 39. Beyer. 280. Mariette II, 74. Die Hauptfigur aus Baſſalt im Muſ. Cap. Montf. Suppl. I, 48. Man heiſst ihn Hercules Aventinus; aus Aeneid. VIII, 655. unwahrſcheinlich. Heyn. ad h. loc. Man fand ihn unter Sixt. IV, im foro boario, wo ehemals Ara maxima Herculis war. Plin. 34. 7. 16. ſagt, Evander habe die Statüe des Hercules dort aufrichten laſſen.

Hercules mit Antäus in Gemm. Grav. I, 32. Montf. Suppl. I, 49. zu Florenz im Pallaſt Petti. Beym Hercules iſt die äuſſerſte Kraft der menſchlichen Stärke, und beym Rieſen das ohnmächtig werden, ſehr gut ausgedrückt. Ueber die Hälfte aber iſts modern. Eine andere ähnliche Gruppe iſt in England in Wiltonshouſe; modern zu Dresden. Marbr. de Dresde, 209, Dort iſt aber der Rieſe zu klein.

Hercules mit dem Löwen. Die Erlegung des Löwen wird auf verſchiedene Weiſe behandelt. Agoſtin. Gemm. I, 111. Icon. 30. zu Florenz im Pallaſt

Pitti. Montf. I, 126. 127. Mit der Hydra 8' hoch aus Marmor Muſ. Capit. Montf. T. I, 141. Das Stück ſtand ehemals im Pallaſt Verospi. Clemens XII. kaufte es in's Muſ. Capitol. Die Hydra iſt ein Ungeheuer. So auch im Relief in Galler. Juſt. Montf. I, 133. Die Gruppe iſt ſehr ſchön.

Hercules und Deianira. Pinelli Catal. T. V. aus Bronze. Hercules mit dem Hirſchen der Diana in Villa Borgh. Er hat ein Kind im Arm, den Telephus oder Ajax.

Hercules und der Centaur Neſſus im Pallaſt Pitti zu Florenz. Muſ. Flor. 68. iſt ganz in Ringerart. Er drückt den Centaur den Kopf nieder. Der Ausdruck iſt in der Anſtrengung ſehr ſchön. Im Hercules furchtbarer Blick, im Centaur Schmerz, Wuth und Erſchöpfung. Eine dieſer ähnlichen Idee iſt auf einem Leuchter bey Montf. Suppl. T. I, 50.

Hercules trägt die Himmelskugel. Bonanni tab. 35. p. 197. Gravel I, 35. Mariette I, 78. Hercules nimmt die Aepfel der Hesperiden in Relief. Montf. 133.

Hercules bindet den Cerberus. Montf. I, 132. Muſ. Clement. in Statüen und geſchnittnen Steinen und Gemälden. Gravel. I, 33. Mariette II, 80. Hercules bringt die Alceſte aus dem Hades zurück, auf Reliefen und Gemälden. Montf. I, 130.

Ein ruhender Hercules. Gem. Grav. I, 40. Mariett. II, 84. 85. Hercules befreyt die Heſione. ib. 43. — — den Prometheus. ib. 42. und an Reliefen Admiranda. tab. 79. Hercules bezwingt den Achelous Mariett. 76. Hercules vom Amor bezwungen. Agoſt. II; 6. Hercules mit Omphale kommt auf Gemälden vor. Winkelmann Storia etc.

Die lezte Begebenheit des Hercules, die Vergiftung seines Gewands, und seine Verbrennung ist oft vorgestellt werden.

Ein leidender Hercules ist im Pallast Barberini Spence Polym. 19. 3. Montf. I, 138. 4.

Torso im Belvedere. Ein Bruchstück eines der grössten Meisterstücke der Kunst gefunden, unter Jul. II. Kopf, Arme und Füsse sind verlohren gegangen, nur der Rumpf und der antike Tronc worauf er sitzt ist übrig. Auf diesem ist der Name des Künstlers, Apollonius, Nestors Sohn von Athen, eingehauen. So viel man aus der Anatomie schliessen kan, sass die Statüe vorwärts gebückt, der Kopf aufgerichtet, auf die Keule gelehnt. Seine Löwenhaut ist über den Sitz geworfen — Was sonst den Hercules auszeichnete, die hochgewölbte Brust, die unbeugbaren starken Schultern, ist bey diesem Bruststück im höchsten, im schönsten Grad. Aber die starken Muskeln sind nicht ausgedrückt — sein Körper scheint der ätherische Körper einer Gottheit — und so dachte sich ihn auch der Künstler. Er stellte nicht den Helden, sondern den schon unter die Götter aufgenommenen Hercules dar. Hercules kämpfte hier nicht mehr mit Riesen und Ungeheuern; daher hat er auch keiner starken Sehnen mehr nöthig; er entkräftet nicht mehr, Hebe hat ihn schon den Becher der Unsterblichkeit gereicht. Er sitzt auf dem Olymp im Götterrath, und überdenkt seine Thaten, welche ihm die Unsterblichkeit gaben.

Michel Angelo studirte 7 Jahre nach diesem Bruchstück, daher heisst es auch bey den ältern Antiquaren il Torso di Michelangelo.

Winkelmann über den Torſo im Belvedere in 5 B. der alten Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften 33. und Geſchichte der Kunſt II, 226,

Siehe Mengs Op. I, p. 203. 205.

Auf Münzen, Grabmälern kommen gelehrte Vorſtellungen vor.

Hercules bibax. Gemm. Stoſch.

Hercules mit den Muſen auf Reliefen.

Hercules mit der Lyra iſt Hercules muſagetes Boiſard. III, 63.

Hercules mit dem Füllhorn. Herc. placidus ebend. 71. Dieſes ſind ſymboliſche oder religiöſe Vorſtellungen; und da ſie faſt alle von ſchlechten Künſtlern verfertigt ſind, von wenig Belang für die ſchöne Kunſt.

Ηρακλης αναπαυομενος Relief. Montf. I, 141.

II.

Heldenkörper.

Fünftes Capitel.

Dioskuren — Perſeus — Papirius und ſeine Mutter — Arria und Pätus — Antinous — der farneſiſche Stier.

Dieſe Claſſe war ſehr groſs; uns iſt wenig davon übrig geblieben. Eine Menge Statüen, welche ehehin Helden vorſtellten, mögen durch die moderne Reſtauration zu etwas anders umgeſchaffen worden ſeyn. Die Vorſtellung der Helden bey den Griechen war ein nak-

ter Körper, mit Spiess, Helm, Parezonium, manchmal mit einem Schild. Oft haben sie eine Chlamys; und andern wurden Pferde zugegeben. Man findet Heldenfiguren in allen Arten von Kunstwerken. In Statüen haben wir einige Hauptfignren.

Meleager. Montf. I, 97. aus weisen Marmor 8′ hoch. Ist das Ideal eines jungen kraftvollen Kriegers aus dem ältesten, und noch rohem Zeitalter. Sein Gesicht, seine Figur und Stellung haben etwas entschlossenes und rauhes, und zeigen einen Mann der leicht aufbraust, und schwer zu besänftigen ist, und im Zorn die Bande der Verwandtschaft nicht achtet. Seine Fabel ist eine der frühesten; Homer. Il. I, 520. etc. Seine Attribute sind ein Eberkopf, in Beziehung auf die Erlegung des Calydonischen Ebers; ein Hund als Jäger. Diese Statüe war sonst im Pallast Ghigi, der jetzige Pabst kaufte sie für 6000 Scudi ins Mus. Pio Clementinum. Ehemals hielt man sie für eine Adonisstatüe, aber ohne allen Grund. So ist sie noch in Icon. I, 44. — Sie ist eine Hauptstatüe von vortreflicher Arbeit. Nur ist das Gewand nicht schön geworfen. Alles ist antik. Die linke fehlende Hand ist nun ergänzt.

Mehrere Antiken nennt man Meleager, sie kommen aber dem vaticanischen nicht bey. Gal. Justin. 135. 136. Sandr. II, 11. Montf. Suppl. I, 44. Marbr. de Dresde 43. Episcop. 69. Villa Pamfili No. 50.

Seine Fabel wurde in Reliefen oft behandelt. Admir. Rom. ant. 77. 78. 79. Winkelm. mon. inediti 87. 88. Beger erläuterte seine Fabel. Melagrides et Aetolia, Colon. Brandenb. 1696.

2) Dioskuren.

Sind zu Pferde, aber auch ohne Pferde. So findet man ſie in Reliefen und Münzen. Ihr Huth zeichnet ſie aus.

Auf dem Monte Cavallo ſtehen zwey Figuren in coloſſaliſcher Gröſse neben zwey Pferden. Sie ſind ihrer Gröſse ohngeachtet vortreflich gearbeitet, und aus den beſten Zeiten der Kunſt; nervige, ſtarke Körper. Die Pferde ſtehen aufgerichtet als wenn ſie ſich bäumten; ſie ſind im Verhältniſs mit den Reutern zu klein. Sie ſtehen auf Piedeſtalen, welche eine Innſchrift haben, die als Meiſter dieſer Statüen, den Phidias und Praxiteles angeben. Die Innſchrift iſt antik, (ſchon im 13ten J. h. las man ſie darauf — v. Anonym. de mirabilibus Romae ap. Montf. Diar. Ital. p. 289.) aber da unter keinem griechiſchen Kunſtwerk eine lateiniſche Inſcription ſtehen kann, ſo iſt ſie ein Zeichen einer alten Betrügerey, berühmten Meiſtern Kunſtwerke zuzuſchreiben.

Ehehin hielt man dieſe Statüen für Bilder Alexander Mag. Nachgehends für Dioskuren.

An den Statüen und Pferden iſt ſehr viel ergänzt.— Die Pferde werden als Meiſterſtücke angeſehen, und Michel Angelo ſchäzte ſie ſehr hoch. Falconet in ſeinem Werk über Marc Aurels Statüe tadelt ſie ſehr — weil man ſein Pferd bey Peter's I. Statüe nicht loben wollte.

Am Eingang zum Kapitol ſtehen zwey Figuren mit Pferden zur Seite, die auf drey Füſsen ſtehen. Auch dieſe ſind wahrſcheinlich Dioskuren. Sie ſind vom groſsen Stil, aber mittelmäſsig, und ſehr ſtark zuſammengeſetzt.

Perſeus.

Iſt kennbar am Meduſenhaupte; oder in Gruppen und Reliefen an der Andromeda, welche er befreyt. Es hat ſich ſehr wenig von dieſem Sujet erhalten. Im J. 1740. fand man eine Gruppe, von Perſeus und Ariadne im Theatro Caſtrenſi; Cavaceppi ergänzte ſie. Perſeus iſt ſchlecht, aber am meiſten ergänzt. Sie iſt zu Hannover in der Walmodenſchen Sammlung.

Andromeda einzeln beſaſs Graf Firmian, welche ſehr ſchön ſeyn ſoll. Winkelm. Stor. I, p. 305.

In Admirand. Rom. iſt ein ſchöner Relief, welcher die Befreyung der Andromeda vorſtellt.

In der Villa Albani ein antikes Moſaik eben dieſes Innhalts.

Zu Verſailles ſteht eine moderne Gruppe, die Falconet ſehr erhebt, worüber aber Mengs ſpottet.

Im Muſ. Pio Clement. iſt eine Statüe als Perſeus ergänzt.

Andromeda's Befreyung iſt auf einem berühmten Stein, den Mengs beſaſs, und den die ruſſiſche Kaiſerin für 1200 Ducaten kaufte.

Papirius und ſeine Mutter.

So nennt man zwey gruppirte Figuren in der Villa Ludoviſi. Ueber dieſe iſt viel gerathen worden.

Man kan nicht recht unterſcheiden, ob die Figur eine männliche, oder eine weibliche ſey. Die Kleidung und Haare machen das Geſchlecht zweydeutig. Daher eine Menge verſchiedener Erklärungen derſelben.

Sandrart nennt ſie Marc Aurel und L. Verus. Andere wollten den P. Clodius darinn ſehen, der in Weibskleidern ſich unter die Frauen miſchte, welche im

Hause des Julius Cäsar die Mysterien der bona dea feyerten. Die Italiener glauben, es seyen ein paar Päderasten.

Welche die grössere Figur für eine weibliche halten, sagen, es sey Papirius und seine Mutter vorgestellt. Die Erzählung die zu dieser Darstellung Anlass gab, ist beym Gellius I, cap. 23.

Allein es ist unwahrscheinlich, dass unsre Gruppe diese Personen vorstelle. Denn die Drapperie des jungen Menschen und der Frau ist griechisch, nicht römisch; und doch müsste er praetextatus seyn, wenn ein römisches Sujet in der Gruppe vorgestellt wäre. Auch ist vielleicht die ganze Erzählung beym Gellius eine Fabel.

Winkelmann (Stor. II, 276.) hielt die Gruppe zuerst für Phädra, welche dem Hippolytus ihre Liebe entdecke; aber dann wären die kurzen Haare der beyden Personen (wie er selbst bemerkt) nicht zu erklären. Dann meynte er, es sey Electra und Orestes, welche sich bey dem Grabe ihres Vaters, des Agamemnon, wieder fanden. Electra gieng dahin, um ihre Haare auf dem Grabe abzuschneiden; Orestes hatte dieses schon vorher gethan, ehe Electra kam. Wie er sich entdeckte, rief sie εχω σε χειροιν. Dieser Moment soll, nach Winkelmanns zweyter Meynung, hier ausgedrückt seyn. (Die Scene ist in Sophocles Electra.) Wenn die Gruppe wirklich diese Scene vorstellt, so ist es deutlich, warum die beyden Figuren abgeschnittene Haare haben.

Arria und Pätus.

So nennt man die Gruppe in der Villa Ludovisi einer Mannsperson, die sich einen Dolch in die Brust stösst, uud eine bekleidete weibliche Figur hält, welche

eine Wunde in der Bruſt hat, und zu Boden ſinkt. Sie ſoll den Cäcinna Pätus und ſeine Gemahlin vorſtellen. Martial. I, 14.

Caſta ſuo gladium cum traderet Arria Paeto,
Quem de viſceribus traxerat ipſa ſuis:
Si qua fides, vulnus, quod feci, non dolet, inquit;
Sed quod tu facies, hoc mihi, Paete, dolet.

Gegen dieſe Meynung iſt

1) Die Drapperie der Gruppe — die weibliche Kleidung iſt griechiſch. Die männliche Figur iſt nicht römiſch gekleidet.

2) Starb Pätus als ein Majeſtätsverbrecher. Würde man dieſem eine Statüe errichtet haben?

3) Starb Pätus nicht auf die Art, wie es die Gruppe angiebt. Er hatte nicht Muth, dem Beyſpiel ſeiner Gemahlin zu folgen, ſondern lieſs ſich durch den Centurio niederſtoſsen.

4) Iſt der männliche Körper ganz gemein, und unedel, und hat nicht die Würde eines römiſchen Senators, und der Kopf hat einen Schnurrbart. —

Winkelmann hielt die Gruppe für Macareus und Canace (Stor. II, 274. v. Hygin. und Ovid. Epiſt. Heroid. XI.) eine Meynung die ſchon Gronov (Theſ. antiq. graec. Vol. III.) gehabt hatte. Allein für Macareus iſt die männliche Figur wieder nicht edel genug — auch iſt der Schnurbart nicht griechiſch. Dieſes ſahe Winkelmann ſelbſt, und fand es wahrſcheinlicher, es ſtelle die männliche Figur den Sclaven vor, durch welchen der Canace den Dolch ihr Vater ſchickte. Dieſer konnte ſich, wie er das Mädchen ſich erſtechen ſah, auch erſtochen haben. Aber davon ſagt die Fabel nichts. —

Die Italiener nennten sonst die Gruppe den Fabius Maximus Tacit. Annal. I, 5. welcher das Geheimniss des Augusts seiner Frau erzählte.

Gehörten aber die beyden Figuren ehehin zusammen? Schwerlich. Die männliche Figur ist in einem weit schlechtern Stil gearbeitet, als die weibliche. — Wie die Figur unter den Ruinen gefunden wurden, waren sie gewiss nicht gruppirt. Die Arme und Füsse der männlichen und weiblichen Figur, und vielleicht auch der männliche Kopf sind modern. — Die Gruppe ist aus schönen weissem Marmor, über Lebensgrösse. Raccolt. 60. Sandr. S.

Antinous.

Eine der schönsten Statüen im Belvedere, in Lebensgrösse. Sandr. d. Icon. 48. Seinem Kopf gleichen wenige an Schönheit. Es liegt in seinen Gesichtszügen, eine Mischung von Unschuld und Seelenruhe, welche keine Leidenschaft trübt — einige Züge von Melancholie, die einige Bildungen so interessant machen, erhöhen seine Reize. An der starken Stirn erkennt man den jungen Helden; seine Brust ist erhaben, und von bewundernswürdiger Schönheit sind die Schultern und Hüften. Die ganze Stellung ist die Stellung der unbefangenen Unschuld, oder der innern Ruhe, welche man geniesst, wenn man die Sinnen von äussern Gegenständen abzieht. Die Füsse sind nicht so schön gebildet. — Der rechte Arm, die linke Hand, der rechte Schenkel und beyde Füsse sind zusammengesezt.

Winkelmann glaubt, es sey ein Meleager; aber das Bildniss der Statüe ist den übrigen unbezweifelten

Antinousbildern zu ähnlich, als daſs es hier verkannt werden könnte.

Antinous ein Bithynier, Hadrians Liebling, ſtarb in Aegypten. Hadrian lieſs ihn vergöttern, ihm feſtliche Aufzüge halten, als Heros vorſtellen. Auf ägyptiſchen Münzen hat er die Lotosblume, das Zeichen und Attribut der Gottheit, auf dem Kopf, und den Caduceus in der Hand. Zoega Numi Aegypt. Imper. tab. IX. — Den Caduceus hat er, weil man ihn mit Aehnlichkeit mit dem Mercur bildete, ſowohl wegen ſeiner Schönheit, als weil die nach ſeinem Namen genannte Stadt, Antinoopolis in Aegypten, in einer Gegend lag, wo Anubis, den die Römer für den Mercur hielten, ſehr hoch verehrt wurde.

In Sansſouci (Cavaceppi 14) iſt er mit Schlange und Füllhorn, als Genius.

Zu Frescati in Villa Mondragone iſt eine herrliche Coloſſalbüſte, die in der Villa Adriana zu Tivoli gefunden wurde.

In Villa Albani ein Relief, ebenfalls vortreflich. In dieſen beyden Stücken iſt er mit Lotos bekränzt.

Eine ſchöne Gemme mit einem Antinouskopf beſaſs ehemals Zanetti in Venedig (Zanetti Gem. Tab. 22.) jezt iſt ſie im Muſ. des Herzogs von Marlborough.

Der Farneſiſche Stier, il Tora Farneſe.

Unter dieſem Namen iſt eine Gruppe aus Marmor bekannt, das gröſste Stück des Alterthums. Es beſteht aus einer Menge Figuren. Einem Stier mit zwey Jünglingen über Lebensgröſse, einer Frauensperſon, die halbbekleidet iſt, und uahe bey dem Stier auf dem Boden ſitzt, einer andern ganz bekleideten ſtehenden Frauens-

perſon, einer kleinern ſitzenden männlichen Figur — man nennt ſie den Hirten, und vielen Nebenfiguren auf einen Felſenberg geſtellt. Berg und Figuren zuſammen, haben eine Höhe von 12 Par. Fuſs, und ſind $9\frac{1}{3}$ F. breit. Man fand ſie unter Paul dem III in den Thermis Caracallae; und brachte ſie in den Pallaſt Farneſe.

Die Vorſtellung iſt, die Beſtrafung der Dirce von dem Amphion und Zethus, den Söhnen der Antiope; ein für die Künſtler ſehr glückliches Sujet.

Die alten Künſtler nützten ſchon dieſe Fabel. Plinius (36. p. 729. ed. Hard.) ſagt: Zethus et Amphion et Dirce et Taurus vinculumque ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollonii et Tauriſci, ſey im Hauſe des Aſinius Pollio geweſen. Dieſes iſt wahrſcheinlich unſer Stück: denn es iſt nicht glaubwürdig, daſs ein ſo groſses Stück öfters wäre gebildet worden.

Wie die Gruppe gegenwärtig iſt, iſt ſie die geſchmackloſeſte Compoſition.

Dieſes machte einige Alterthumskenner verlegen, wie die Alten ein Werk verfertigen konnteu, daſs mehr Gröſse, als Einſicht und Geſchmack verräth. Deswegen dachten auch einige, unſer Werk ſey kein griechiſches, ſondern ein römiſches Werk, und von jenem alten Werke des Plinius völlig verſchieden.

Winkelmann war der erſte, der uns belehrte, daſs das meiſte an den Figuren modern ſey; von den beyden Brüdern ſey nur der Rumpf alt, und ein einziges Bein; die hinten ſtehende Figur, welche man Antiope nennt, ſey bis auf den Kopf und Arme, und der junge Hirt faſt völlig unbeſchädigt, von der Dirce ſey die ganze obere Hälfte und die Arme, und von dem Stier

die Fülse und das Seil modern. (Winkelmann Storia II, 210.)

Die Figuren waren alſo ſehr zerſtümmelt und einzeln gefunden. Die Zuſammenſetzung mit ihren Schönheiten und Fehlern iſt das Werk der modernen Künſtler.

Die Idee des Künſtlers war, darzuſtellen, wie die beyden Brüder die Dirce an den Stier gebunden haben, um ihn loszulaſſen.

Der eine Bruder, welcher den Stier beym Kopf hält, iſt ſehr wahr, und der moderne Künſtler hat die Idee des Alten erreicht; der andere aber hält das Seil auf eine unbedeutende Weiſe. Dirce zeigt in ihrem Geſicht gar nicht den Schrecken und die Angſt vor dem nahen, ſchröcklichen Tod, und ſcheint die Füſſe des Stiers abzuwehren, damit er ſie nicht ertrete.

Die Gruppe iſt ſehr fehlerhaft componirt. Die Antiope harmonirt auf keine Weiſe zu den übrigen Figuren, und iſt völlig iſolirt. Eben ſo iſt auch der junge Hirt ohne alle Verbindung mit dem Ganzen.

Die übrigen Nebenfiguren am Berge ſind nicht nur ganz unbedeutend, ſondern zum Theil auch widerſinnig. Es läſst ſich kein vernünftiger Grund angeben, warum dieſe Figuren hier angebracht wurden.

Gehörten aber alle dieſe Figuren, gehörte ſelbſt der Berg ehemals zur Gruppe der Dirce? Die Antiope, der junge Hirt, die übrigen Nebenfiguren mögen immer alt ſeyn, aber waren ſie ehehin Theile dieſer Gruppe? Was ſoll der bellende Hund, der als Bacchus bekleidete Hirt, ein Korb, Feſtone, ein Fichtenbaum, ein Schweinskopf bey der Scene?

Antiope kann bey der ganzen Scene nicht zugegen ſeyn; ihr Ausdruck iſt allemal zu kalt gegen die Scene.

Der Felſenberg iſt alt, und kann ehemals zu einem ganz andern Stücke gehört haben, vielleicht zu einem Bacchanal. Daher ſchickten ſich die an demſelben angebrachten Thyrſus, heilige Kiſte etc. ſehr wohl; dann wäre aber auch die liegende weibliche Figur, welche man Dirce nennt, eine hingeworfene Baechantinn.

Doch können verſchiedene, an dem Felſenberge befindliche, Stücke gar wohl ſich mit dem Sujet unſers Kunſtwerks vertragen, wenn er ehehin wirklich dazu gehörte. Die Scene iſt auf dem Berge Cithäron; dahin entfloh Antiope, und kam zu ihren Söhnen. Dirce kam in der Feyer der Orgien des Bacchus an eben dieſe Stelle; ſie fand die Antiope, und rieſs ſie weg, um ſie zu tödten. Die Söhne erkennen ihre Mutter, und beſtrafen die Dirce. So iſt es klar, woher die verſchiedene Bacchiſche Inſtrumente, die heilige Kiſte kommen. Dirce kam als Bacchante. Der Hirt aber und die andere weibliche Figur gehören gewiſs nicht zum Stück.

Wie man die Gruppe fand, glaubte man einen Hercules mit dem marathoniſchen Stier zu ſehen. So wurde ſie zuerſt ergänzt. Nachher gerieth man auf richtigere Begriffe, vielleicht durch die Stelle des Plinius. Man hat die Kataſtrophe der Dirce auf einer Münze von Thyatira (Eckhel numi anecdoti p. 269. tab. XV, 1.) und auf Gemmen. Gravel. Heyne Ant. Auff. Thl. II, 182. etc.

III.

Weichliche Körper.

Sechstes Capitel.

Paris — Endymion — Ganymed — Midas — Narcissus — Adonis — Hermaphroditen — Genii — Amor — Amor und Psyche — Schlaf und Tod.

Paris.

Die ächten Vorstellungen sind durch das weite und bis an das Kinn verhüllende Gewand und die phrygische Mütze kennbar.

Ein Paris mit der phrygischen Mütze, und mit dem Ausdruck des entschiedensten Charakters befindet sich im Capitol, im Zimmer der Miscellaneen. Ramdohr I, 243.

Ein zweyter befindet sich in der Villa Albani auf dem Wege zum sogenannten Kaffeehause oder zur Grotte, unter der Gruppe eines Satyrs, der dem Apollo die Flöte spielen lehrt, und eines Jupiter. Ramdohr. II, 51.

Ein dritter endlich hat eine phrygische Mütze auf, ist ganz bekleidet, und hält den Apfel. Er scheint unter den Göttinnen zu wählen. Clemens XIV. kaufte ihn aus der Villa Mattei ins Mus. Pio Clem. Beyde Arme sind neu nnd nicht sehr glücklich restaurit. Der Kopf hat zwar einigen Ausdruck, ist aber sehr verzeichnet. Nach neuerer Untersuchung des Ab. Visconti wurde diese Figur als eine Statua Mithriaca befunden. Mus. Pio Clem. III, 20.

Mehrere ſind durch den Apfel dazu gemacht.

Ein ſolcher unächter iſt zu Florenz. Sandr. 2. Ee., in Walmodens Sammlung zu Hannover. In Caſſel, alle unter Lebensgröſse.

Zu Dresden iſt einer mit der phrygiſchen Mütze, aber ſein Körper iſt ein Athletenkörper. Marbr. de Dresde 58. Kopf und Hände ſind ergänzt.

Euphranon verfertigte einen Paris, *in quo omnia ſimul intelligantur, judex dearum, amator Helenae, Achillis interfector.* Plin. 34. 655.

Das Urtheil des Paris iſt oft auf Reliefen. Montf. Suppl. IV, 36.

Endymion.

Ein ſchlafender von ungemeiner Schönheit wurde 1783 zu Tivoli gefunden. Mon. ined. di Roma T. II, meſ. Genajo. Auf Todendenkmalen erſcheint er mit Diana oft.

Zu Florenz (Muſ. Flor. 21.) iſt eine ſchöne jugendliche Figur; ein ganz nackter Körper — er ſcheint ſich gegen einen Hund zu vertheidigen. Er hält die Hand vor das Geſicht, gleichſam aus Schrecken vor dem Blick der Göttin Diana. Es iſt nichts daran alt, als der Tronc. Aber die Idee kommt ſonſt noch vor. Muſ. d' Ercol. IV, 101.

Noch eine Statüe iſt zu S. Ildefonſo.

Ganymedes.

Ein phrygiſcher zarter Jüngling, der nur eben aus dem Knaben zum Jüngling übergegangen iſt, ganz ähnlich dem gnidiſchen Gyges des Horaz

Quem ſi puellarum inſereres choro,
Mire ſagaces falleret hoſpites,

Discrimen obscurum —
— ambiguoque vultu.

Er hat die phrygische Mütze und ist nackt. Der Adler steht entweder neben ihm, oder hat ihn ergriffen, um ihn auf den Olymp zu führen.

Die beste Statüe von diesem Liebling des Jupiter ist im Mus. Pioclem. Sie behauptet mit vollem Recht eine Stelle unter den Statüen vom ersten Range. Volpato war so glücklich, sie aufzufinden. Der rechte Arm ist ergänzt, und die Beine sind zusammengestückt; auch hat der Kopf mit der phrygischen Mütze, so schön und niedlich er noch ist, in etwas durch die Restauration gelitten. Ganymed rechtfertigt durch seine schalkhafte Mine, und durch seinen Körperbau, an dem das Muskelspiel so unübertreflich schön angegeben ist, vollkommen die Leidenschaft seines Liebhabers, des grofsen Donnerers.

Eine zweyte steht im dritten Zimmer des Vatican's. Kopf, Arme und der eine Fuss scheinen neu zu seyn. Wenigstens kommt der Kopf dem Körper nicht an Anmuth gleich. Auch der Kopf des Adlers, der neben ihm steht, ist restaurirt. Im Saal der Thiere ist noch auf einem Sarcophag der Raub des Ganymed.

Eine dritte im Pallast Farnese, die aber auch sehr ergänzt ist.

Eine vierte endlich zu Florenz im Mus. Flor. 5. Neben ihm steht der Adler. Richardson hält seinen Körper und Contur für so schön als die medic. Venus. Nur der Rumpf ist antik. Das übrige, selbst der Adler ist mödern. Icon. 61. Zu Venedig ist einer, den der Adler entführt. Gegenwärtig hängt er an der Decke;

was der alte Künſtler für eine Idee hatte, iſt nicht gewiſs. Im Muſ. Pio Clem. T. III, 49. iſt ein vom Adler entführter Ganymed.

Ein ſchwebender iſt auch zu S. Ildefonſo.

Auf Gemmen iſt Ganymed ſehr oft abgebildet. Bald hat er einen Wurfſpieſs in der Hand, und der Adler fäſst ihn mit den Klauen um den Leib. Maffei Gem. II, 18., bald ſitzt er auf dem Rücken deſſelben Grauel. I, 47. Auch im Olymp iſt Ganymed immer in Geſellſchaft des Adlers. Maffei II, S. 27. Mariette II, 52. Montf. T. I, P. I. 19. Gor. Gem. theſ. Medic. 56. Die alten Künſtler ſcheinen wirklich unter dem Adler den Jupiter ſelbſt vorgeſtellt zu haben, denn nur dadurch laſſen ſich die Liebkoſungen, die ſich dieſe beyden wechſelſeitig machen, erklären. Lippert. I, 17.

Attis.

Der Geliebte der Cybele, der ſich aus Wuth ſelbſt entmannte.

In Townsly's Sammlung iſt ein ſchlafender. Montf. III, 45.

Zu Florenz iſt eine Statüe (Muſ. Flor. 80.) welche Attis genennt wird, oder auch, der ägyptiſche Prieſter. Die Kleidung iſt ganz phrygiſch. Gegen die Idee des Attis hat die Fignr einen Bart; aber der Kopf iſt modern. Die alte Arbeit iſt vortreflich.

Schwerlich dürften ſich wahre Abbildungen vom Attis auffinden laſſen. Beger glaubt ihn zwar in einem kleinen Idol aus Erz, das eine phrygiſche Mütze trägt, eine Rohrpfeife und einen Hirtenſtab in den Händen hat, entdeckt zu haben; und Borioni (Collect. Ant. Rom. t. 90.) findet ihn auf einer irdenen Lampe, wo

er mit der phrygischen Mütze und in einem kurzen Hirtenkleide die Handpaucke schlägt, und den Kopf nach der hinter ihm stehenden Cybele umdreht. Aber beyde Stücke sind sehr unbedeutend, und entscheiden wenig.

Midas.

In der Villa Mattei ist eine phrygische Figur, die man also nennt. (Villa Mattei tab. 96.) Der Kopf ist modern.

Narcissus.

Ist vorgestellt, wie er sich im Wasser besieht. So ist er zu Florenz. Mus. Flor. 1. er ist ganz wie eine Venus gearbeitet — er scheint über sich selbst zu staunen, völlig nach Ovids Idee: adstupet ipse sibi. Ovid. Met. III, 418. ein Fontainenstück.

Ein anderer ist im Mus. Clem. Der Kopf ist modern. Ehemals war er im Pall. Barberini.

In Villa Borghese einer von Bronze, ein Fontainenstück.

Adonis.

Eine schöne jugendliche Figur im Mus. Capitol. Man nennt sie auch Narcissus; aber eine Wunde im Schenkel macht wahrscheinlicher, dass sie ein Adonis sey. Mus. Pio Clem. II, 31.

Hermaphroditen.

Die beleidigende Idee, die wir davon haben, hatten die alten Künstler nicht. Diese dachten dabey nichts, als einen männlichen Körper, dem sie die schönsten Theile des weiblichen Körpers, die schönen vollen Hüften, den Busen und Unterleib gaben. Zu dieser Idee gaben wahrscheinlich Jünglinge aus dem Oriente Gele-

genheit, welche ſo weichlich erzogen waren, daſs ihr Körper ganz die weibliche Form erhielt.

Dieſe Idee iſt oft wiederholt worden.

Das Hsuptſtück iſt in Villa Borgheſe, ein auf einem Kiſſen liegender ſchlafender Hermaphrodit. Er hat die Gröſse eines Knabens von funfzehn Jahren, und liegt in einer überaus ſchönen Stellung. Das Kiſſen verfertigtè Bernini und ernielt 12,000 Scudi dafür. Das eine Bein iſt angeſetzt, am andern Fuſs fehlen einige Zehen.

Zu Paris iſt eine ähnliche kleine Figur. Er iſt aus feinen weiſsem Marmor, im Pade ſtehend. Caylus Recueil d'Antiquité T. III. p. 28.

Zu Florenz. Muſ. Flor. 40. 41. Die Beine ſind ergänzt. Ehemals war er in Villa Ludoviſi, nach Florenz wurde er für 2000 Scudi gekauft.

Iu Villa Albani.

Zu Venedig in der Marcusbibliotheck iſt ein ſtehender bis an die Hüfteu bekleidet.

So iſt er auch in Muſ. Farneſ. Icon. 11.

Auf Gemmen iſt dieſe Idee oft wiederholt, und ausgeſchmückt worden. Bracci degli Preciſori etc. T. II, 72. Villa Pamfili III, und XXI. Agoſtini II, 18.

Schöne Relief. Montf. T. I, Suppl. tab. 88.

Genii.

Findet man mit und ohne Attribute. Gewöhnlich ſind es Jünglinge, mit einer Schale in der Hand, und mit einer Schlange. Manchmal haben ſie nur die Schale allein, oder Schlange und Füllhorn. Mit Flügeln kommen ſie häufig auf Hetruſciſchen Werken und Gemählden vor, weniger auf Werken der griechiſchen Kunſt. Dieſe gab ſie blos dem Amor.

Im Muſ. Pioclement. iſt eine ungemein ſchöne Figur eines Genius von weiſsem Marmor — ganz in der Figur eines ſehr ſchönen Knabens. Die Arme und Beine fehlen.

Ein berühmter Genius aus weiſsem Marmor iſt in der Villa Borgheſe. Er hat die Gröſse eines wohlgebildeten Knabens, iſt geflügelt. Winkelmann Stor. I, 221. ſchwärmt von ihm: er verdient aber das groſse Lob nicht ganz. Ramdohr Th. I, S. 93. Von ihm hat man kein gutes Kupfer. Brigentii Villa Borgheſe. Rom. 1716. 8. Montf. T I, tab. 115. iſt ſchlecht gezeichnet.

Zwey andere Genii ſind in eben dieſer Villa. Sie machen eine Gruppe aus Marmor. Montf. T. I, tab. 144. Beyde ſind ſchön, aber ſchlecht ergänzt. Man hat dem Einen eine Rolle, und dem Andern eine Streitaxt gegeben, ohne allen Sinn.

Ehehin waren in der Villa Ludoviſi, nun in S. Ildefonſo, zwey Genien (Montf. Suppl. I, 74. Sie ſtehen auf einem Piedeſtal, zwiſchen ihnen eine Ara, und hinter ihnen auf einem Poſtement eine kleinere weibliche Figur. Der Eine hat eine Schale, der Andere Fackeln. Die Fackel in der rechten Hand neigt er gegen die Ara, und die andere hält er rücklings. Man hat über dieſe Gruppe viel gerathen. Einige halten ſie für Caſtor und Pollux, deren wechſelsweiſe Unſterblichkeit durch die Fackel angedeutet werde. — Andere nennen ſie Genius naturae mit der Iſis. Allein, Iſis wird nie ſo gebildet — Andere meynen, es ſeyen die beyden Decier, welche ſich für ihr Vaterland dem Tod weihten. Allein dieſe waren alte Conſularen. — Winkelmann meynt, es ſeyen Ore-

ſtes nnd Pylades, welche dem Agamemnon ein Todenopfer bringen, und im Begriff ſind ſeinen Tod zu rächen. Electra hieſse dann die weibliche Figur. — Leſſing in Abh. wie die Alten den Tod gebildet, p. 39. glaubt, es wären der Schlaf und der Tod. Aber wie zeigt die Stellung der Figuren dieſes? Die Gruppe iſt wahrſcheinlich ſehr zuſammengeſetzt. Die weibliche Figur gehört gar nicht dazu, ſie iſt auch in einem andern Stil, und von den beyden Genien iſt vielleicht nichts als der Tronc antik. Wenn ſie ehehin auf eine der jetzigen Gruppe ähnliche Art ausſah, ſo muſs der eine, eine empor gehaltene, der andere eine geſenkte Fackel gehabt haben, und dann waren es der Genius des Morgens und des Abends, Phosphoros und Hesperos.

Amor.

Die Alten bildeten den Amor als einen Jüngling in prima pubertate, mit groſsen Flügeln; die Neuen als Kind mit kleinen Flügeln. Die letztere Idee hat viel gefallendes, die erſtere aber hat mehr Wahrheit.*)

Die Idee des Amor iſt ſehr oft verändert worden, bald iſt er ſtehend, bald ſchlafend gebildet. Stehend iſt er als Jüngling in der Marcusbibliotheck zu Venedig, ein ſchlafender in der Villa Albani.

Ein berühmter Amor des Mich. Angelo war zu Florenz. Man weiſs nun nicht wo er iſt. Zu Berlin iſt ein moderner, der an einem Bogen ſchnitzt. Einer, der aus der Keule des Hercules ſich einen Bogen ſchnitzt, vom Bouchardon, iſt zu Verſailles.

*) Ueber den Eros, der älteſten griechiſchen Dichter. Ein Beytrag zur griechiſchen Mythologie. Leipz. 1793.

Amor und Psyche.

Die erste Idee davon ist in Plato's Phädrus; nachher wurde sie wahrscheinlich geheime Fabel in den Mysterien. Daher kommt's auch, daſs kein Fabeldichter ihrer gedenkt. Apuleius (Metmorph. I, IV, VI.) ist der erste, der sie erzählt. Der Grund derselben ist philosophische Idee, von den Qualen, welchen die Seele durch die Leidenschaften ausgesetzt wird.

Amor und Psyche in Umarmung sind im Mus. Capitol. Nach dieser wurden andere ergänzt. Die Gruppe Mus. Flor. 43. 44. ist gröſstentheils restaurirt. Die Papilionsflügel an der Psyche waren zum Theil alt. Man fand sie 1666 auf dem Monte Coelio.

Psyche heiſst im Mus. Capit. eine weiblich verhüllte Figur, die vorwärts ein Gefäſs hält. Mus. Capit. 23. Dieses soll Psyche seyn, die eine Vase voll Wasser aus dem Styx holt. Andere nennen sie Pandora, und halten das Gefäſs für die Büchse derselben. Winkelm. Mon. ined. hielt sie für eine Danaide.

Eine andere weibliche Figur ist auf dem Capitol; die in die Höhe sieht. Man hält sie für Psyche, welche dem von ihr wegeilenden Amor nachsieht. Eine ähnliche ist auch in der Villa Borghese.

Schlaf und Tod.

Meistens auf Todtenmonumenten; ein kleiner Genius, mit einer entweder aufrecht gehaltenen, oder umgekehrten Fackel. Den Alten waren Schlaf und Tod Zwillingsbrüder, und Kinder der Nacht. So waren sie auf dem Kasten der Cypselus, so sind sie in einem Mon. bey Boissard. Tom. VI, 116.

Den Schlaf bildete man in Statüen als einen ſchlafenden Knaben, bald liegend, bald ſitzend. In der Hand hat er Mohnköpfe; und zu ſeiner Seite iſt entweder eine Eidechſe, oder eine Erdratte, weil dieſe Thiere lange ſchlafen. Montf. Suppl. T. I, 69. Die Statüe Montf. T. I, tab. 214. 3. iſt modern von Algardi. Muſ. Pio Clem. T. III, 44. Ein anderer Schaf ebendaſelbſt ſteht mit umgeſtürzter Fackel.

Daſs der Schlaf als ein Genius mit der Fackel vorgeſtellt werde, erhellt aus einem Relief an einem Grabmal, wo eine ſolche Figur mit der Ueberſchrift vorkommt: Somno Oreſtilla. Boiſsard. II, 48.

Wie bildeten die Alten den Tod? Leſſing war der Erſte, der genauere Unterſuchungen über dieſe Frage anſtellte. Er beſtimmte ſich dahin, daſs der Tod unter dem Bilde eines Genius mit niedergeſenkter Fackel dargeſtellt werde.*) Dieſe Meynung hat ſchon Buonaruotte. (Sulle vetre antiche p. 286.) Dieſer Genius erſcheint ſehr oft in Geſellſchaft eines andern, auf Todendenkmalen, — dieſer iſt der Schlaf, der Bruder des Todes.

Man könnte aber auch fragen: Haben die Alten jemals den Tod abgebildet? Es iſt gewiſs, daſs ſie

*) Visconti ad Muſ. Pio Clem. III. entſcheidet völlig gegen Leſſing.

Leſſing beruft ſich auf Admir. Fig. 79. dort ſind es aber eher Dii Manes. Manchmal halten die beyden Genien die Fackeln aufrecht. Boiſs. VI, 51. Welches iſt dann der Genius des Todes? Manchmal fehlt der eine Genius — manchmal halten beyde die Fackel geſenkt, Montf. VI, 27. Manchmal iſt er ohne Flügel und bedeckt ſich mit einem Velum etc., dem Bilde der Nacht.

die Idee des Todes von ſich auf alle Weiſe zu entfernen ſuchten. Daher vermieden ſie nicht allein im gemeinen Leben die Worte, welche geradezu den Tod bezeichneten, mit aberglaubiger Vorſicht, ſondern bedienten ſich auch auf Todendenkmalen, in Inſchriften ſelten des Ausdrucks, mortuus eſt, ſondern gebrauchten an deſſen ſtatt das vixit, abiit. Dieſes war bey ihnen Euphemismus der Sprache.

Sollten aber die, welchen das Wort mors ſo anſtöſsig war, die Idee deſſelben durch Bildnerwerke verewigt haben? Dieſes ſcheint kaum wahrſcheinlich.

Wer die alten Todendenkmale ſtudirt hat, findet, daſs ſie in ihren Kunſtwerken eben den Euphemismus beobachtet haben, den ſie in ihrer Sprache beobachteten. Die mythiſchen Vorſtellungen, welche auf den Todenurnen angebracht ſind, haben gewiſs eine Beziehung entweder auf den Tod überhaupt, oder auf das Schickſal des Verſtorbenen, deſſen Aſche die Urne umſchloſs. Denn welchen andern Sinn könnten dieſe Vorſtellungen auf dergleichen Denkmalen haben? Keine, oder doch nur wenige erinnern aber bey dem erſten Anblick an den Tod; die meiſten ſcheinen ganz etwas anders vorzuſtellen, und nur durch die Auflöſung der Mythen kommt man darauf, daſs ſie auf den Tod Beziehung haben.

Die Idee des Todes, war ihnen zu ſchrecklich, als daſs ſie dieſelbe geradezu ausgedrückt hätten.

Den Thanatos, den ſchrecklichen König des Hades, bildete die Kunſt nicht, an ſeiner Stelle aber einen Genius, dem man die Attribute des Schlafes gab; dieſe Vertauſchung war um ſo viel leichter, da die Dichter den Tod als den Zwillingsbruder des Schlafs vorgeſtellt

hatten. Dieſer Genius iſt nicht der Genius des Todes, denn er hat keine Attribute, welche ihn als dieſen kennbar machen, — er hat die Attribute des Schlafs, die Fackel entweder aufwärts gehalten, oder umgeſtürzt, manchmal auch die Mohnköpfe (Montf. V, 12.). Es iſt alſo würklich der Schlaf. Er ſollte auf den Todendenkmalen nicht den Tod vorſtellen, ſondern ſeine Idee verhindern, daſs man nicht an ihn dächte. Eben dieſes ſollten auch alle verſchiedenen figurirten Vorſtellungen auf den Todtendenkmalen thun. Sie ſollten durch Nebenideen auf die Idee des Todes leiten; dieſe konnte aber nur der ſehen, der in den Geiſt der Mythen eindrang. Der gröſsere Haufe ſah in ihnen nichts als angenehmes Bildnerwerk.

Die Fabel des Meleager iſt ſehr oft auf Todenurnen vorgeſtellt. Diana nimmt ihn bey der Hand und holt ihn zur Jagd ab. Eine ſehr angenehme Vorſtellung. Diana, mit allen Reizen einer ewigen keuſchen Jugend geſchmückt, holt ihren Freund ab. Wer wünſcht ſich nicht an ſeine Lage. Aber Diana trägt die tödenden Pfeile, ſie ſchickt Seuchen und Tod, gleich ihrem Bruder Apollo, ſie iſt die Göttin des Unterreichs, ſie iſt Hecate terribilis. So bald ich mir ſie unter dieſem Bilde denke, verſchwindet die angenehme Idee, ich ſehe die Todesgöttin, welche den jungen Helden aus dem Schooſs ſeiner Familie reiſst. Sie holt ihn zur Jagd ab, aber dieſe war die Urſache ſeines Todes.

Eben ſo häuſig findet man die Mythe der Diana und des Endymion auf Todendenkmalen. Endymion liegt in einer Höle und ſchläft. Morpheus gieſst aus ſeinem Horn den Schlaferregenden Saft in ſeine Bruſt, und um-

ſchattet ihn mit ſeinen Flügeln. Diana von Genieen — manchmal auch vom Genius der Nacht, — manchmal von der Venus — begleitet, gehen zu ihm hin. Ein reizendes Bild. Aber Endymion ſchläft den ewigen Schlaf. Diana iſt wieder die Göttin des Orcus, und Venus erſcheint als Venus libitina, als Leichengöttin. —

Wenn die Alten die Idee des Todes in der Kunſt ausdrücken wollten, ſo vermeiden ſie, das Abſtractum Tod zu perſonificiren, und ſtellten lieber die Urſachen des Todes, oder die Wirkungen deſſelben dar.

Bald iſt auf ihren Denkmalen der Tod, das harte, nothwendige Schikſal zu ſterben, μοιρα. Und dann ſieht man das Fatum auf den Todenurnen. Beger Melagrides. p. 12. — Ermordung des Agamemnon. Montf. Suppl. T. IV. 15.

Der Tod bedeutet ihnen, die nahen, oft gewaltſamen Veranlaſſungen zum Tode, κηρ. Die Todesbocken, die ereilenden tödlichen Verhängniſſe. Niobe — Menſchen mit Schlangen umwunden.

Oder er bedeutet den Abſchied von dem, was uns lieb iſt. — Oedipus Coloneus — Achilles trennt ſich von ſeiner Briſeis. Montf. VI, 91.

Oder er iſt gewaltſame Trennung und ein Raub des Orcus. — Die Entführung der Leucippiden. — Raub der Proſerpina. — Oder Tod iſt Zuſtand des Todes, die Ruhe des entſeelten Leichnams, und da war er Bruder des Schlafs.

So drückten die Alten die Idee des Todes gleichſam umſchrieben aus; das Bild des Thanatos ſelbſt ſtellten ſie nicht dar — ſeine Jdee war ihnen unerträglich.

Eine Einwendung gegen diese Meynung könnte die Gewohnheit der Alten geben, bey fröhlichen Gastgelagen ein Gefäſs als ein Todtenkopf geformt auf den Tisch zu setzen, damit sich die Gäste, auch bey der Fröhlichkeit, an den Tod erinnern möchten. Dieses sollte aber ihre Fröhlichkeit nicht stöhren; es sollte sie vielmehr einladen, die gegenwärtigen Augenblicke recht zu genieſsen, weil sie bald in einen Zustand versetzt werden würden, wo kein Genuſs mehr statt findet. Wie beym Petron, beym Gastmahl des Trimalcions ein Scelet auf den Tisch gebracht wurde, sagte der alte Schlemmer:

Heu, heu nos miseros, quam totus homuncio nil est.
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

und gleich darauf sagen die Gäste:

πινε λεγει το γλυμμα, και εσθιε, και περικεισο
ανθεα. τοιουτοι γινομεθα εξαπινης.

Der Genius mit der Fackel ist also nicht das Bild des Todes — aber eben so wenig ein Todengerippe. Dieses ist Erfindung der neuern Barbarey.

IV.

Ideale männlicher Körper im reifen Alter.

Siebentes Capitel.

Jupiter — Neptun — Pluto — Jupiter Serapis — Aesculap — Saturn — Ocean — Vulcan.

Jupiter.

In den Kosmogenien geht mit Jupiter eine neue Mythenreihe an, nämlich die der ausgebildeten Schöpfung. Jupiter ist das Symbol der Athmosphäre, und weil in dieser Donner und Blitz erzeugt werden, so führt er den Blitz als Attribut.

Er ist als ein Mann in seinen besten Jahren vorgestellt, mit allem Ausdruck der Vollkommenheit und Majestät, voll Kraft und Stärke; aber nicht mit den starken Muskeln eines Hercules.

Sein Kopf ist ernsthaft, voll starker Züge, seine Haare hängen in dichten, langen Locken auf den Seiten herab, sein Bart ist stark und in grosse Locken geworfen.

Er wird stehend und sitzend gebildet, mit Blitz und Hasta in den Händen, manchmal steht ein Adler neben ihm, manchmal sitzt dieser auf seiner Hasta. Eigenthümlich ist ihm das Gewand, das erst unter dem Nabel angeht.

Die Alten hatten viele Hauptstatüen von ihm, an deren Spitze der Jupiter des Phidias stand. Dieser war wahrscheinlich auch sowohl in Ansehung der Ge-

ſichtsbildung, als der Drapperie das Muſter für die folgenden Künſtler. *)

Wir haben wenige Statüen von ihm, und keine Figur vom erſten Range.

Das Hauptſtück iſt im Muſ. Pio Clement. Ehemals ſtand dieſe Statüe im Pall Verospi, daher ſie Jupiter Verospi heiſst. Clemens XIV, kaufte ſie 1770 ins Muſ. Raccolt. 135. (Montf. I, 11.)

Im Capitol ſind ſtehende Jupiter. Icon. 4.

Zu Dresden ſind verſchiedene, und einer zu Verſailles den Lady Mantagu in ihren Briefen lobt. Montf. Suppl. I, 19.

Ein Jupiters Coloſſe iſt zu S. Ildefonſo.

Büſten gibt es viele von ihm. Die ſchönſte iſt im Muſ. Capitol.

Bey Beger Theſ. Brand. iſt ebenfälls eine ſchöne. T. III, p. 218.

Auf Münzen und Gemmen kommt er ſehr häufig vor.

Bey Jupiter und ſeinen Brüdern trift man eine gewiſſe Familienphyſiognomie an.

Neptunus.

Unterſcheidet ſich vom Jupiter durch die breitere Bruſt **), und durch einen andern Wurf der Haare und des Barts. Die Haare ſcheinen naſs zu ſeyn, und ſind

*) Visconti beſtätigte es aus Münzen von Elis. Muſ. Pio Clem. T. VI.

**) Il. II, 479. — μετὰ δὲ κρείων Αγαμέμνων,
"Ομματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διϊ τερπικεραύνῳ,
"Αρει δὲ ζώνην, στέρνον δὲ Ποσειδάωνι.

den Schilfblättern ähnlich. Sein Attribut ist der Dreyzack, Tridens. Von ihm hat sich sehr wenig erhalten. Ehemals war eine Statüe von ihm in der Villa Medici, nun zu Florenz.

Zu Winkelmann's Zeiten fand man zu Corinth eine schöne Neptunusstatüe, welche, wie er in Stor. II, 253. glaubt, aus Cäsars Zeiten ist.

Zu Dresden sind auch ein Paar, aber ohne Werth.

Kleine Bronzen hat man mehrere.

Zu Bologna ist auf dem Brunnen, auf dem Hauptplatze, ein Neptun vom Gio de Bologna, aus Bronze.

Zu Rom einer aus Mormor auf der Fontaina de Trevi.

Pluto.

Eine Statüe im Mus. Pio Clementino, welche der jetzige Pabst dahin schenkte. Er ist gegen 4′ hoch, sitzt, hat in der Linken eine zweyzackige Gabel, und in der Rechten den Cerberus. Er unterscheidet sich von seinen Brüdern durch die wilde, düstre Mine.

Auf Todendenkmalen kommt er oft vor.

Jupiter Serapis.

Ist eine alexandrinische Idee, die im Zeitalter der Ptolemäer in Aegypten aufkam. Wahrscheinlich brachte Ptolemäus Soter das erste Bild des Serapis aus Sinope. In der Physiognomie ist er dem Jupiter ähnlich, Nur ist er ganz bekleidet, und hat auf dem Haupte einen Modius. Man rieth viel über die Bedeutung desselben. Man sahe ihn für das Symbol der Gerechtigkeit, Billigkeit und des Ueberflusses an; man hielt ihn für ein Nilmaass, für das Zeichen der höchsten Gewalt, weil er der Priestermütze ähnlich war.

Wahrſcheinlich war der Modius das Symbol der Welt, und ein Zeichen der Gottheit.

Serapis wird ganz bekleidet gebildet, weil er fremden Urſprungs iſt.

Wie die Griechen den Serapis kennen lernten, fanden ſie zwiſchen ihm und ihrem Pluto ſo viele Ähnlichkeit, daſs ſie jenem die Attribute deſſelben, den Cerberus beylegten. Von den Alexandrinern wurde er wegen des Cerberus ebenfalls für Pluto gehalten. Damit nun Ptolemäus, welcher ihn nach Ägypten brachte, nicht in den Verdacht kommen möge, er führe eine neue Gottheit ein, ſo gab er ihm den Namen Serapis. Zu Alexandrien hatte er einen prächtigen Tempel, dem Ammianus Marcellinus (Lib. 22.) nur das Capitol vorzog. Theodoſius zerſtörte ihn.

Man hielt ihn bald für einerley mit dem Pluto, bald mit Bacchus, dem Nil etc.

Jablonski leitet ſeinen Namen von einem koptiſchen Worte, Pater tenebrarum, her. Er kommt oft auf Gemmen und Münzen vor; man hat aber auch kleine Statüen von ihm. Montf. T. II, Suppl. T. II, Stor. T. I. p. 236. Licetus de Lucern. p. 1177.

Aesculapius.

Iſt auſſerordentlich oft abgebildet. Wahrſcheinlich wurde er oft als Weihgeſchenk (Votum) in Tempel geſtiftet. — Oft iſt er alleine, oft mit der Hygia, zuweilen auch mit dem Telesphorus, dem Gott der Wiedergeneſung. Er wird ganz in Jupiters Charakter, ſowohl in der Bildung als Kleidung vorgeſtellt. Seine Attribute ſind ein Stab und Schlange.

Ein berühmtes Bild des Aesculap bey den Griechen war zu Argos. Dort war er mit der Hygia. Die Künstler, welche dieses Werk verfertigten, waren Xenophilos und Straton. Pauf. p. 63.

Ein Colossal-Aesculap wurde 1784 im Mausol. des Augusts gefunden. Notizie della belle Arti Nov. 1784. tab. II.

Einen anderen fand man, als man den Grund zu einem Haus grub, nicht weit von dem Platze, wo die Statüe des Pompeius gefunden worden war. Mon. ined. Nov. 1784. p. 93.

Das berühmteste Stück, das wir haben, ist im Pall. Massini, mit den Telesphorus. Racc. 132. Montf. T. I. 187.

Der schönste war in der Farnesina. Winkelmanns Briefe nach der Schweiz.

Auf Münzen ist oft blos die Schlange, das Symbol des Aesculap.

Saturnus.

Kommt blofs auf Gemmen und Münzen vor, nie aber in Statüen. Von zwey Statüen, die man Saturnus nannte, ist die eine Silen, die andere Commodus.

Ocean.

Man hat keine Statüe von ihm. Auf einer Ara in Villa Borghese ist ein Oceanskopf. Er ist an den Krebsscheeren kenntlich. Winkelm. mon. ined. 21. Ob die Statüe, ehemals im Pall. Farnese, (Montf. T. I, 6.) ein Ocean sey, ist ungewifs. Icon. 53,

Triton.

In der Villa Albani ist ein Colossalkopf. Mon. ined. fig. 35.

Vulcan.

Keine grofse Statüe haben wir nicht von ihm. Kleine Idole, Gemmen, Reliefe aber in Menge. Die Alten hatten vortrefliche Werke.

Achtes Capitel.

Flufsgötter — Centauren — Gefangene.

Marforio.

Ift die liegende coloffalifche Statüe eines Flufsgottes. Ehemals war er vor dem Templo Martis; der Platz hiefs Martis forum, daraus wurde Marforio gemacht. Sie war fehr befchädigt. Auf der Bafis lagen runde Steine, die man für Brode hielt, daher hiefs man die Statüe Jupiter panarius. So ift fie Icon. 65. genannt. Nun ift fie im Capitol als ein Fontainenftück, als pater Oceanus, reftaurirt, und hat eine Mufchel in der Hand. Man nennt fie gewöhnlich den Rhein. Racc. 26. Muf. Cap. I. Sandr. II.

Nil.

Auch ein Coloffe. Er ift aus weifsem Marmor. Er hat ein Füllhorn, Sphinx und fechzehn Kinder um fich, die auf die fechzehn Cubiti fich beziehen, welche der Nil fteigen mufs, um Ägypten fruchtbar zu machen. An der Bafe find Crocodille, Schiffe. Clemens XIV. liefs diefe Statüe 1794 ergänzen. Rac. 65. Sandr. 11. Icon. 60. Im templo Pacis war aus fchwarzem Marmor eine ähnliche Statüe. Plin. 36. 7. 11. Die im Vatican ift eine Copie davon.

Tiberis.

Hat die Wölfin mit Romulus und Remus. Die Köpfe der Kinder hat Mich. Angelo ergänzt. Er ist auf dem Vatic. Montf. III, 108. Icon. 54.

Noch zwey Flussgötter sind auf dem Capitol als Fontainenstücke, der eine ist der Nil, der andere aber ist unbekannt.

Moderne, berühmte Flüsse von Bernini sind die Donau, der Ganges, der Nil, der Rio della Plata an der Fontaine in Piazza Navona.

Centauren.

Ein schöner ist in Villa Borghese. (Racc. 72—74.) Sandr. o. Montf. I, 114. Die Hände sind ihm auf den Rücken gebunden. Auf seinem Rücken sitzt ein Amor — Die Idee ist: die Liebe bändigt auch das rauheste Gemüth. Im Gesicht, des Centaur ist ungemein viel Sanftheit.

Votreflich ist der Uebergang vom menschlichen zum thierischen Körper.

Auf dem Capitol sind zwey Centauren aus schwarzem Marmor. Man fand sie zu Tivoli in Villa Adriana. Gentlem. May T. 43. p. 173.

Gefangene.

Giebt es sehr viele. Man brachte sie an den Trophäen und Triumpfbögen an. Es sind meistens gefangene Könige. Zwey berühmte stehen neben der Dea Roma auf dem Capitol, aus pietra paragone, von vortreflicher Arbeit. Sie sind ohne Arme — vielleicht überwundene Könige, denen die Arme abgehauen wurden, wie es dem Scordisces geschah, den August be-

zwang. Flor. III, 4. v. Differt. dell' Acad. di Cortona T. I, 102. Montf. Suppl. I, 72.

Zwey berühmte Gefangene waren ehehin im Pall. Farnefe. Icon. 51.

Mehrere find iu Villa Borghefe, zwey zu Florenz. Pelli Storia della Galeria di Firenze T. II, p. 111.

Einige von ihm haben auf dem Kopfe ein Säulenkapital. Diefe waren ehemals als Caryatiden an Gebäuden gebraucht worden. Montf. Suppl. T. IV, 27.

V.

Portraitftatüen, und hiftorifche Figuren.

Neuntes Capitel.

Könige — Demagogen — Kaifer.

Den Werth der Portraitftatüen beftimmt die gröfsere oder geringere Schönheit derfelben.

Einige find völlig ins fchöne Ideal gearbeitet, andere find blofe Nachbildungen einer Perfon.

Manche find wichtig, wegen der merkwürdigen Perfon, die fie vorftellen.

Man lernet die Portraitftatüen aus Münzen kennen. Aber nicht immer darf man fich darauf verlaffen. Auf Münzen find oft Götter und Heldenköpfe, welche man für Portraite anfieht, z. B. auf den Alexanders Münzen u. f. w.

Viele ſtellen unbekannte Perſonen vor, auf viele ſind auch andere Köpfe geſezt worden.

Sardanapalus. Eine ganz bekleidete Statüe, in Lebensgröſse. Am Saum des Kleides ſteht mit alten griechiſchen Buchſtaben der Name Sardanapalos. Man fand das Stück 1761 in einem Weinberg, bey Frascati und verkaufte ſie ins Muſ. Vat. Die Schrift iſt alt, aber nicht ächt.

Visconti hält ſie für einen Bacchus, wie er beym Trimalcion vorkommt. Muſ. Pio Clem. T. II, tab. 41. Winkelm. mon. ined. p. 163. Das Stück iſt mittelmäſsig.

Lykurg, kenntlich durch das verlezte Aug und den Spartaniſchen Mantel ohne Unterkleid, gefunden zu Centocelle. Muſ. Pio Clem. III, 13.

Demoſthenes, ſitzend mit einer Rolle. Der Kopf iſt ächt, aber aufgeſetzt. Ebendaſ. III, 14.

Menander und Poſidippus, im Muſ. Pio Clem. III, 15. 16. Waren vorhin im Pal. Montalto. Der erſtere wurde ganz verkannt; Visconti erkannte den Menander.

Alexander. Lyſipp bildete ihn in Bronze. Plin. 34. 19. 6.

Es giebt eine Menge Statüen welche man Alexander nennt, aber faſt alle mit angeſetzten Köpfen. Eine ſolche iſt in Villa Albani, aus Marmor, die aber als Kunſtwerk von wenig Belang iſt.

Im Pall. des March. Rondanini iſt eine Alexander-Statüe mit ihrem wahren Kopf — Alexander iſt als Held vorgeſtellt, ganz nackt, und ſtützt ſich mit der rechten Hand auf den Schenkel.

Unter den Alexandersbüſten iſt die berühmteſte zu Florenz. Montf. T. IV, t. 1. Sie iſt aus Porphyr. Das

Panneggiament ist vom Bouchardon. v. Pelli Saggio istorico della Gal. di Firenze. T. I. p. 142. T. II. p. 63.

Die zweyte nach ihr ist auf dem Capitol.

Die dritte gehörte ehehin der Königin Christina, und ist jetzt zu S. Ildefonso.

Eine Statüe ist im Mus. Herc. 60. 61. von Bronze. Er sitzt zn Pferd, und ist im Einhauen begriffen.

Zu Dresden ist ein Coloss vom Alexander. Marb. de Dr. 122. ehehin war er zu Rom. Racc. 146.

Zu Otriculi fand man eine Alexander-Herme mit ihrem Kopfe. — Sie ist im Cab. des M. d' Azara. Er gleicht keinen von den übrigen Bildungen. — Am Tronc der Herme ist die Inspription.

ΑΛΕΞΑΝΔΡ□Σ
CIϽIΛIΠΠ□Υ
ΜΑΥΕ

Viele Statüen nennt man Alexander aus Münzen. Allein die Köpfe auf denselben sind oft Ideale vom Hercules, Jupiter etc. Die Statüen die ihnen gleichen sind also auch keine Alexanderstatüen. Mon. ined. di Roma 1784. T. I. Winkelm. Storia delle arti T. II, tab. V.

Für Alexander mit dem Bucephalus hält man fälschlich die beyden Statüen a Monte Cavallo.

Eine Statüe die ehehin in Villa Montalto war und für einen Cincinnatus gehalten wurde, ist nun im Mus. Pio Clem. v. T. III, 31. Visconti hält sie für einen Auriga Circensis. Eine seltene Idee, und wegen seiner Tracht merkwürdig. Gronov. Thes. Ant. Gr. II, 78. Andere halten ihn für Jason.

Pyrrhus eine fälschlich so benannte Statüe auf den Capitol.

Ptolemäus. Man hat Büsten — eine schöne ist in Villa Mattei. Mon. Matt. Beyer. Thes. Brand. III, 326. Marini Inscr. Alban. 173.

Curtius in Villa Borghese, en Relief. Das meiste ist modern. — Bernini führte diese Idee auch aus.

Marius und Sylla, werden ohne Beweis also genennt. Mon. Matt. I, 70. Montf. T. III, 6. Einer ist in Herrnhausen in Bronze. Büste. Gron. T III, 00.

Cicero ist sehr ungewiss. Man nennt ihn also wegen der Warze an der Wange.

Zwey Statüen sind im Capitol. Rac. 21. Mus. Cap. I, 82. Im Pal. Mattei. Büste Mon. Matt. IV, et II.

Münzen mit dem Namen des Cicero giebts mehrere, aber sie sind zweifelhaft.

Marcus Antonius, Triumvir, ist aus Münzen sehr bekannt. Eine Statüe von ihm ist zu Wiltonhause mit der Cleopatra. Mont. III, 24.

Cn. Pompeius M. Unbekleidet als Held im Pal. Spada. Eine entschlossene Miene. Rac. 127. Winlkelmann zweifelt ob die Statüe einen Pompeius vorstelle. Stor. II, 258.

Eine Coloss. Statüe ist er und Cäsar zu S. Ildefonso.

Cäsar. Man hat verschiedene Statüen von ihm. Oft gehören die Köpfe aber nicht dazu. Er ist verschieden vorgestellt: togatus, armatus, habitu sacrificandi. —

Eine schöne Statüe ist in Capit. Icon. 50. Montf. IV, 2. 3.

Auguſt. Meiſtens mit angeſetzten Köpfen; daher ſehen ſich auch nicht alle ähnlich. Eine Hauptſtatüe iſt im Capitol. Icon. 12. Montf. IV, 2. 2.

Eine andere war ehemals im Pall. Verospi, und wurde vom Clem. XIV. ins Muſ. Clem. gekauft. Er iſt togatus. Muſ. Clem. II, 45. III, 1. Cavaceppi, II, 33.

Eine andere in prieſterlicher Kleidung mit der Patera, ebendaſ. 46.

Eine Statüe im Muſ. Pio Clem. iſt Auguſt's Genius, vorhin im Pallaſt Colubriano in Neapel — ein ſchönes, griechiſches Werk; und merkwürdig, daſs ein Genius dem ähnelt, deſſen Genius er iſt. Muſ. Pio Clem. T. III. 2.

Im Herculan fand man eine coloſſaliſche Statüe aus Bronze, Auguſt als Jupiter. Die Statüe hat, wie viele herculaniſche Statüen, einen Ring. Bronze d'Ercol. 77. p. 301.

Zu Florenz iſt eine ſchöne Coloſſalſtatüe, in der Toga praetexta.

Büſten vom Auguſt hat man viele; auch in geſchnittenen Steinen Köpfe von ihm. Stoſch. Apotheoſ. Aug. Montf. V.

Tiberius. Eine Tibersſtatüe ſoll von Capreae nach Rom gekommen ſeyn, nach den Nachrichten eines Engländers. Nürnb, gel. Zeit. 1790. N. 14.

Groſse Köpfe und Büſten gibt es mehrere von ihm. In Gal. Giuſtin. iſt eine ſchöne von Serpentinſtein; auch auf Gemmen findet man ihn häufig.

M. Agrippa. Eine Coloſſalſtatüe, in der Attitüde eines Helden. Pockocks travels Vol. II, 212. Der Delphin iſt modern. Sie iſt im Pall. Grimani zu Venedig. Cavaceppi giebt vor, ſie ſey ehehin zu Rom auf dem Pantheon geſtanden. Dieſes Vorgeben iſt aber unrichtig.

Virgil. Racc. 22. ist bloss willkührlich so genennt, es ist ein junger Römer. Gron. III, 999.

Germanicus. Racc. 69. als Heros mit der Schildkröte, und Inschrift Cleomenes, stund ehemals zu Rom in Villa Montaldo, nun ist er das Hauptstück zu Versailles. Was die Schildkröte bedeute, ist unbekannt, vielleicht ist's ein Merkur. —

Vorzüglich schöne Büsten hat man von ihm, wovon einige im Capitol. (Mus. Cap. 9.) andere im Herculan (Bronze d' Ercol. p. 313.) sind.

Eine Gemme mit der Apotheose des Germanicus im königl. Kabinet zu Paris. Montf. Suppl. V. 59.

Drusus. Im Anzuge und der Attitüde eines Opfernden. Bronze d' Ercol. p. 317.

Caius Caesar Caligula. Man hat einige Statüen. Mon. Matt. 80. Villa Pamfili. x. Marbres de Dresde 44.

Eine schöne Gruppe des Caligula mit seiner Schwester Drusilla ist im Mus. Flor. 93. Eine Büste in S. Marco zu Venedig.

Im Mus. Pio Clem. ist eine Statüe des Caligula, welche zu Otricoli gefunden wurde. Die hohlen Augen und Schläfe, die torvitas oculorum sub anili fronte bey Seneca de Constantia sind besonders daran kennbar.

Claudius. Unter den Bronzen im Herculan ist er als Held. No. 79.

Büsten und Gemmen hat man viele. Eine sehr schöne marmorne Apotheose von ihm war zu Rom; dort verschwand sie. Im spanischen Successionskriege fand sie der englische General im Escorial, als Gewicht an einer Glockenuhr; er nahm sie weg, und

brachte ſie nach England. Nun weiſs man nicht, wo ſie iſt. Montf. V, 129.

Nero. Sehr unzuverläſsig. In Hannover ſoll einer ſeyn, wird aber falſch alſo genennt.

Nero als Held in Mon. Matt. 82. opfernd 83. — Nero Citharoedus ſitzend, als Apollo in der Villa Verospi ausgegraben. Muſ. Pio Clem. III, 4.

Britannicus. Muſ. Flor. 92. zweifelhaft. Ein angeblicher kleiner Britannicus iſt bey Azara. Er hat eine Tygerhaut um ſich, in der Linken eine Traube, in der Rechten ein Trinkgefäſs. Neben ihm ſteht ein Tyger. Mon. ined. di Roma. Meſ. May. 1784. Tab. I.

Seneca. Es iſt ſehr ungewiſs, ob eine einige dieſen Philoſophen vorſtelle. — Visconti im Muſ. Pio Clem. T. III, nimmt die alte Benennung dieſer Statüen wieder in Schutz.

Im Pal. Spada iſt er als Philoſoph ſitzend — ein ſchönes Stück. Racc. 128.

In der Villa Borgheſe iſt eine Statüe eines alten Mannes. Montf. T. III, 128. aus ſchwarzem Marmor, er ſteht in einem Gefäſs von weiſsem Marmor, welches mit Porphyr ausgelegt iſt, und Blut vorſtellen ſoll. Dieſe Figur heiſst man den ſterbenden Seneca. Man fand das Stück im 16ten Jahrhunderte zur Zeit des Flam. Vacca.

Raquenet in Monumens de Rome erhebt das Werk ſehr, Richardſon hingegen (p. 549.) ſagt, es ſey eine ganz gemeine Figur. Dieſes iſt das richtigere Urtheil. Sie iſt keine Senecafigur, ſondern das Bild eines Badeſclaven. — Die Vaſe iſt modern; man ſtellte das Bild hinein, weil ihm die Füſse fehlten.

Eine Statüe die ehehin für einen Seneca gehalten wurde, hält Visconti für einen Fischer. Er erkannte in dem Gefäſs, das er trägt, Fische, und macht die Bemerkung, es ſey eine Figur, die zu des Menanders Luſtſpiel, die Fiſcher, gehörte. Sie war ehehin in Villa Pamfili, jetzt im Muſ. Pio Clem. T. III, 32. Winkelmann hielt ihn für einen Sclaven auf dem Theater.

Ähnliche Stücke ſind in Villa Albani. Wink. Mon. ined. p. 193. Villa Pamfili n. 24.

Veſpaſianus und Titus. Im Herculan ſind zwey Statuae equeſtres, welche dieſe beyden Kaiſer vorſtellen — anderswo findet man keine.

Büſten, Münzen, Steine hat man. Montf. Suppl. III.

Domitianus. Man hatte ehehin nur eine Statüe aus Marmor von ihm, im Pal. Giuſtiniani. Racc. 89. Montf. Suppl. IV, 4. Villa Albani iſt eine, welche 1758 alla Colonna entdeckt wurde. (Stor. II, 291.) Cavaceppi ergänzte ſie.

Nerva. Im Amphitheater Caſtrenſi fand man eine Statüe von ihm. Er iſt im Muſ. Pio Clem. T. III, 6. als Jupiter gebildet. Die obere Hälfte iſt ächt; Cavaceppi reſtaurirte ihn. Der Künſtler hat den alten Kopf zu veredeln gewuſst, ohne der Ähnlichkeit zu ſchaden.

Traianus. Eine Statüe als Held in Begeri Theſaur. Brandenb. Tom. III, p. 341. Icon. 38. in Villa Borgheſe.

In Villa Mattei ehehin, jetzt im Muſ. Pio Clem. v. III, 7. ſitzend, mit der Toga bekleidet, hat eine Rolle in der Hand. Mon. Matt. 85.

Büſten giebts viele. Eine ſchöne iſt in der Marcusbibliothek zu Venedig von faſt durchſichtigem Marmor.

A d r i a n u s. Eine Statua equeſtris im Muſ. Pio Clem. wird alſo genennt. Andre nennen ſie Marc Aurel, andre Commodus. Sie war ehemals in Villa Mattei. Racc. 104. Racc. 93. Das Pferd iſt mit einer Tygerhaut bedeckt.

Eine kleine nackte Statüe von ihm iſt im Muſ. Pio Clem. Tom. II, 49. Er iſt als Held mit Helm, Schild und Parazonium vorgeſtellt. Die Arme und der Helm ſind neu.

Habitu Sacrificantis iſt er auf dem Capitol. Muſ. Cap. 55.

Büſten gibts viele.

A n t o n i n u s P i u s. Statüe mit dem Paludamentum in Villa Mattei. Rac. 105. Mon. Matt. 89. Marbres de Dresde 69.

Ein ſchöner Antoninskopf iſt bey'm Prinz Ghigi. Mon. ined. di Roma. p. 34. T. II, Beger Theſ. Brand. T. III, 344.

L u c. V e r u s. Eine Coloſſalſtatüe als Heros iſt in Villa Matt. Racc. 106. jetzt im Muſ. Pio Clem. v. deſc. III, 9. Er wurde zu Paläſtrina gefunden. Es iſt eine zuſammengeſetzte Statüe. Der Körper wurde zu Caſtro nuovo gefunden. Der Kopf iſt aus Villa Mattei. Muſ. Cl. T. II, 50.

Büſten giebts viele. Die ſchönſte iſt in Villa Borgheſe aus weiſsem Marmor. Beger. Theſ. Brand. T. III, 346.

M a r c. A u r e l. Das ſchönſte Werk iſt die Statua equeſtris auf dem Capitol. Der Guſs iſt herrlich. Sandrarta Montf. T. IV, 76.

Ehehin ſtand dieſe Statüe im Lateran. Dort hatte Conſtantin I, ſeinen Pallaſt, daher hielt man

in dem Mittelalter die Statüe für einen Constantin. Julius II. liefs sie auf das Capitol bringeu.

Die Figur und edle Stellung des Kaisers wird allgemein bewundert; aber über das Pferd sind die Urtheile verschieden. Falconet in Obs. sur la Statue di Marc Aurele tadelt dasselbe; Mengs antwortete ihm in einem Brief, und behauptet, es sey das schönste Pferd. Seinem Urtheil stimmen alle guten Künstler bey.

Marmorne Statüen sind:

In England bey Pembrock in Wiltonshouse zu Pferd.

Noch ist eine mit dem Parazonium in Gal. Guistin. I, 90.

Ein junger nackter M. Aurel. Mus. Flor. 94. ein ähnlicher in Gal. Giust. I, 91.

Ein anderer in Pall. Matt. Man hält diese Statüe aber auch für Venus Laced.

Zu Dresden ist ebenfalls ein junger M. Aurel. M. de Dresde 105.

Schöne Büsten hat man von ihm. Das Hauptstück ist in Villa Ludovisi von Bronze. Mit ihm hört die schöne Kunst auf.

Commodus. Commodus liefs sich oft als Hercules abbilden, daher werden verschiedene Statüen für Bilder des Commodus ausgegeben, die nichts anders als Herculesfiguren sind.

Im Hof des Capitols ist ein Colossalkopf des Commodus aus Bronze.

Pescennius Niger aus Bronze im Pall. Altieri. Racc. 110.

Septimius Severus. In Villa Borghese, eine 8' hohe marmorne Statüe.

Caracalla, ehemals im Pall. Farnefe, mit dem Paludamentum. Racc. 54. Montf. Suppl. IV, 3. Ein anderer jung und nackt als Held im Pall. Mattei. M. Mat. 94. Ein marmorner Coloffalkopf von ihm auf dem Capitol.

Macrinus, eine Statüe in Villa Perini. Die Mutter des Heliogabals in Villa Albani.

Pupienus Statüe ehemals im Pall. Verospi. Gallus Volufianus in Villa Pamfili. 30.

Clodius Albinus in Muf. Pio Clem. III, 11. Die einzige Statüe; fie wurde zu Caftro nuovo gefunden.

Macrinus, als Heros gekleidet, im Muf. Pio Clem. III, 11. Ehehin war fie in Vigna Borioni. Collectanea Borioni.

Gallienus als Held. Ehemals im Pall. Mattei.

Conftantin, im Porticus der Lateranskirche, fieben Fufs hoch aus Marmor; hat nichts vorzügliches. Montf. Suppl. T. IV, p. 8.

In dem Porticus der Peterskirche ift eine Statua equeftris des Conftantin. — Der Zeitpunkt, den der Künftler nahm, ift, wie er die Erfcheinung des Kreuzes hat.

Belifarius. (Sandr. 2. G. Montf. III. tab. 4.) in Villa Borghefe. Die Figur ift fitzend, in Lebensgröfse, hält die Hand aufm Knie, als wenn fie bettelte.— Die Statüe ift fchön. Vielleicht Auguftus — oder ein Philofoph.

Eine andere ift in Gall. Giuftin. Montf. ib.

Unter den hiftorifchen Figuren giebts eine Menge unbekannte. Diefe theilt man ein in römifche und griechifche. Die griechifchen find entweder mit dem Pallium bekleidet, oder fie find Krieger, mit der Chlamys

Die römischen sind:

Statuä togatä, deren Classe sehr groſs ist.

Statuä bullatä giebt es wenige. Ein puer bullatus ist im Mus. Pio Clem. III, mit der prätexta und bulla; man fand ihn zu Otricoli.

Personen in Opferkleidung zeichnen sich durch das über den Kopf gezogene Gewand aus. Oft haben sie eine Patera in der Hand, oft eine Ara oder einen Dreyfuſs an der Seite. Beger Thes. Brand. III, 356. Andere Figuren werden Opfernde genennt, weil sie aufgeschürzt sind. Beger l. cit. p. 358. Eine Statüe eines Opfernden ist im Mus. Pio Clem. v. T. III, 19. er ist mit der Toga verhüllt. Ehehin stand er im Hause Giustiani zu Venedig; mit schönem Gewand. Bey den Opfern waren pueri ministrantes, man nannte sie Camilli; und der alte Name eines Opferknabens war Casmillus. Auf geschnittenen Steinen, Reliefen und Münzen erscheinen sie bey Opfervorstellungen. v. Col. Traiana. Montf. T. III. — Verschiedene Statüen nennt man so, aber ohne Beweis.

Auf dem Capitol. Racc. 24. ist eine ungemein schöne Figur aus Bronze, die Camillus wegen des aufgeschürzten Gewands genennt wird. Eine ähnliche war ehemals im Pall. Farnese. Mont. Suppl. T. II, p. 16. Ein Puer votiuus im Mus. Pio Clem. III, 24. nackt, mit den Crepundien behängt.

Zu Versailles ebendas. p. 14. 3.

In Villa Mattei nennt man eine Figur Camillus, es ist aber nichts als ein Knabe in der Chlamys. Mon. Matt. 66. Eben so ist Mus. Flor. 100. der Knabe zu erklären.

S t a t u a e p r a e t e x t a t a e und b u l l a t a e, ſind ſiguren junger vornehmer Römer. Montf. T. III. 37. Beger. T. III. Theſ. Brand. 360. Die bulla enthielt einen Talisman, meiſtens einen Priap; nur ingenui pueri konnten ſie tragen.

S t a t u a e C o n ſ u l a r e s und S e n a t o r i a e werden viele wegen der Rollen (Memoires) die ſie in der Hand haben, genennt. Montf. T. III. Unter dieſen können viele Kaiſer ſeyn.

Im Pal. Rondanini iſt eine ſchöne Statua bullata.

S t a t u a e p a l u d a t a e — Krieger, Imperatores.

P h i l o ſ o p h e n erkennt man an dem Bart, rauhem Charakter, und an dem pallio philoſophico, von grobem Tuch, mit groſsen und wenigen Falten. Sie haben keine Tunica. Es ſind entweder Cyniker oder Stoiker. Man findet faſt in allen Gallerien einige.

Sextus von Chaeronea, der Lehrer des Marc Aurel, im Muſ. Pio Clem. III, 18. Er wurde dafür nach einer Medaille bey Spon erkannt.

R e d n e r. Ein Redner iſt im Muſ. Pio Clem. III. mit aufgehobener Hand gebildet. Der alte Kopf iſt angeſezt. Man fand die Statüe zu Otricoli.

S c l a v e n mit lächerlichen groſsen Masken, groſsen Priapen, ſie waren Servi ſcenici. Es iſt wenig gutes an ihnen. — Ein junger Mohrenſclave mit Badgeräth, iſt im Muſ. Pio Clem. T. III, 55.

H i ſ t r i o n e s. Im Muſ. Pio Clem. III, 28. 29. iſt ein ſitzender aus Villa Mattei und ein ſtehender, gefunden zu Paleſtrina.

F i ſ c h e r. Ein Fiſcherknabe mit einem Fiſchkorb, ſchlafend iſt im Muſ. Pio Clem, T, III, 33.

Ein Hirt, mit einem Schaf. Muſ. Pio Clem. III, 34.
Ein ſitzendes Kind mit einer Ente. ebendaſ. 36.

VI.

Weibliche Ideale.

Zehntes Capitel.

Niobe — Venus — Venus und Mars.

Niobe.

Ihre Fabel iſt bey Homer Il. ω. und Ovid. Metam. VI.

Plinius kannte eine Gruppe der Niobe cum liberis moriens: ſie ſtand im Tempel des Apollo zu Rom. Plin. H. N. 36. 4. 8. — einige legten ſie dem Praxiteles, andre dem Scopas bey.

Die Kataſtrophe der Niobe iſt ein ſehr glückliches Süjet für den Künſtler. Das verſchiedene Alter der Mutter, und der Kinder; der verſchiedene Ausdsuck der Schönheit zwiſchen einer Matrone und jungen Mädchen, und zwiſchen dieſen und den männlichen Figuren, war dem Künſtler ungemein günſtig. Alle Figuren ſind in Traurigkeit, in Schrecken, Beſtürzung, in Schmerz; der doch nicht bey allen in einem gleich hohen Grad iſt, und ſich nicht durch einerley Ausdruck zeigt. Der tiefſte Schmerz muſs in der Figur der Mutter liegen.*)

*) Ein Ungenannter in Meuſels Muſ. für Künſtler und für Kunſtliebhaber findet im Kopfe der Niobe den Ausdruck

Sie, die vor wenigen Augenblicken noch die glückliche Mutter von ſo vielen Kindern war, ſieht ſich jetzt derſelben durch die tödenden Pfeile des Apollo und der Diana beraubt, iſt auſſer Stand, ihnen zu helfen, und ſie dem Zorn der beleidigten Gottheiten zu entziehen. Bey ihr muſs der gröſste Ausdruck des Schmerzens ſeyn — Schmerz über ihr eigenes Unglück, nnd über das Unglück ihrer Kinder, welche ſie vor ihren Augen hinſterhen ſieht.

Bey den Kindern iſt der Ausdruck ſehr verſchieden.

Eines (ein Mädchen) iſt ſchon vom Pfeil getroffen, und iſt im Hinſinken —

Einige ihrer Geſchwiſter bemerken dieſes, und ſind beſtürzt — betäubt —

Andere ſind noch (wenn anders dieſe Gruppe dazu gehört) mit Ringen beſchäftigt, und bemerken die ihnen drohende Gefahr noch nicht.

Die Gruppe der Niobe, und faſt alle Figuren ihrer Kinder wurden 1383 bey der Porta Lateranenſis gefunden. Ferdinand Card. de Medicis kannte ſie, und lieſs ſie in ſeine Villa bringen. Dort wurden ſie auf einem Felſenberg aufgeſtellt. Montf. Ant. T. I, tab. 56. — Kaiſer Leopold lieſs ſie 1770 nach Florenz bringen. Sie ſtehen nun in einer Rotunda, la tribuna genannt, an der Wand herum. Fabroni beschrieb dieſe Gruppe in Diſſertatione ſulle ſtatue di Niobe Firenz. 1779.

Die Zahl der Figuren wird verſchieden angegeben; einige zählen 14, andere 17. Sie ſind nicht alle gleich

eines der Gleichgültigkeit ähnlichen Erſtaunens. Allein, noch kein Auge vor ihm hat dieſen Ausdruck der Gleichgültigkeit entdeckt.

ſchön, und dieſe gehörten ehehin nicht zur Gruppe; das Pferd gehört auch nicht dazu.

An eben dieſer Stelle fand man einen alten bekleideten Mann, den man für Amphion hielt. Dazu iſt die Figur aber zu unedel; es iſt ein ausländiſcher Sclave, der Pädagog. Die beyden Ringer in der Gallerie werden auch dazu gerechnet.

Eine Figur liegt tod auf dem Boden, und hat eine tiefe Pfeilwunde im Leibe; die übrigen ſind noch unverletzt. Daraus iſts offenbar, daſs der Künſtler den Moment wählte, da der erſte Pfeil ſchon abgeſchoſſen war.

An den übrigen Figuren zeigt ſich Schmerz, Furcht und Angſt und Schrecken über das Geſchehene, aber alle in einem edeln Ausdruck, welcher ſich mit den Geſetzen der Schönheit verträgt, und die Figur nicht entſtellt.

Der Ausdruck des Schmerzens bey der Mutter iſt der höchſtmöglichſte, und ſie iſt das Wichtigſte in der ganzen Gruppe. Sie ſucht noch ihr liebſtes, ihr jüngſtes Kind zu retten, und verbirgt es unter die ſchwache Decke ihres Gewandes. Mit einem Blick der den Gottheiten ihre Grauſamkeit vorwirft, ſieht ſie gen Himmel — beugt ſich über ihr Kind, und ſcheint ſich dem Pfeil darzubieten, damit ihr Liebling erhalten werde.—

Die Mutter iſt im hohen Stil gearbeitet, — eine groſse Phyſiognomie, ein Ideal das nicht in der Natur angetroffen wird. Sie iſt eine Schönheit von reiferm Alter, und contraſtirt ſehr ſchön mit der blühenden jugendlichen Schönheit der Töchter. In der ganzen Figur zeigt ſich edle, groſse Einfalt, im Haarwurf, Ge-

wand, Falten. Am Rücken ist die Mutter nicht ausgearbeitet, sie war also bestimmt gegen die Wand zu stehen. — Die Arme sind zusammengesetzt.

Einige Figuren sind mittelmäſsig, wahrscheinlich gehörten sie ehemals nicht zur Gruppe.

Wiederholungen von einigen Figuren aus dieser Gruppe findet man mehrmals.

1) der liegende Sohn ist zu Dresden. Marbr. de Dresde 116.

2) ein Sohn und eine Tochter ist im Capit. Mus. Cap. 42.

3) eine Tochter ehemals in Villa Medici.

Auſser diesen Statüen haben sich noch einige Büsten erhalten.

Zu Berlin. Beger thes. Brandenb. III, 327.

Zu Dresden Marbr. de Dresde 156.

Es muſs also die Fabel der Niobe ein Lieblings-Süjet der Künstler gewesen seyn.

Vom Algardi ist eine Tochter zu Hannover.

Auch auf Reliefen ist diese Fabel vorgestellt. Einer ist im Mus. Pio Clement., der andere in Villa Borghese. Mon. ined. 89. Ein dritter in Wiltonshouse. Descrip. delle Pitture e Statue a Wilton. 81.

Zu Rom war ehehin ein Kunstwerk, welches die Fabel der Niobe vorstellte. Es ist die Frage, ob das unsrige jenes sey? Winkelmann glaubte dieses bejahen zu können, weil in der Arbeit etwas hartes sey — aber Winkelmann wurde hey dieser Behauptung zu sehr von der Imagination geleitet.

In den neuern Zeiten will man bemerkt haben, daſs der Marmor, Marmo di Carrara sey — Dann wäre das Stück erst aus den Zeiten der Kaiser.

Mengs (Opere I. p. 187.) hält unſre Niobe für eine gute Copie der alten des Scopas oder Praxiteles.

Venus.

Venus wurde ſchon als Gottheit gedacht, ehe man das ſchöne Ideal ihrer Figuren kannte. Die Idee von ihr kam aus dem Orient, wo ſie unter verſchiedenen Namen verehrt wurde. Bey den Phöniciern hieſs ſie Aſtarte. — Ihr älteſter Tempel ſoll zu Ascalon geweſen ſeyn. Herodot. I. 105.

Der allgemeine Begriff von ihr, war die zeugende und bildende Kraft der Natur. Von dieſem gieng man aus, und erfand eine Menge Mythen, wie es die Dichter für gut fanden.

Venus ſoll aus dem Meerſchaum entſtanden ſeyn.— Dieſes iſt eine philoſophiſche Idee, weil alles, ehe die Schöpfung vollendet war, im Chaos zuſammenfloſs, und aus dieſem gebildet wurde. Dieſes war für die Künſtler, beſonders für die Maler, eine herrliche Idee. Man bildete Venus anadyomene. —

Mit der Idee der Zeugung verband man bald die Idee der Liebe — So wurde Venus Mutter des Amor, Göttin der Liebe mit allen Reizungen derſelben. Man bildete ſie jung, nackt, oder bekleidet mit einem ihr eigenem Gewande.

Aus der Vorſtellung der Reize der Venus entſtunden wieder neue Mythen — Der Sieg in dem Streit mit den Göttinnen, den Paris entſchied, daraus entſtund Venus vitrix.

Die Künſtler bildeten die Venus auf mannichfaltige Weiſe, in verſchiedenen Stellungen und Handlungen, nackt, und bekleidet. — *)

Praxiteles hatte die Venus zweymal gebildet, einmal nackt. Dieſe kam nach Gnidos, und wurde für das höchſte Ideal gehalten. Dann bekleidet; dieſe kauften die Koer.

Apelles malte die Venus anadyomene wie ſie aus dem Meer ſteigt, mit fliegenden Haaren, die ſie mit ihren Händen trocknet. Ovid. ep. Pont. IV. I. 29. 30. Dieſe kam nach Rom, und wurde vom Auguſt in den Tempel der Venus genetrix geſtellt. Plin. 35 36. 15. Sie war bekleidet. Antip. epigr. in Brunkii Anthol. T. II, 15. p. 32.

Auf der Inſel Cypern zu Cytherea war ein uraltes Bild der Venus, bewafnet mit Helm und Spieſs. (Pauſ. 3. 23.) So war ſie auch zu Lacedämon. — Daraus kam man wieder auf die Idee der Venus victrix zurück.

Wir haben viele weibliche Statüen, nackt und bekleidet, welche man Venus nennt. Vorzüglich aber werden die unbekleideten alſo genennt. Unter dieſen giebt es viele Portraite; denn oft lieſsen ſich die Kaiſerinnen als Veneres vorſtellen. — Die Venusbilder erkennt man an den Reizen des ganzen Körpers, an dem Kopfputz und der Coeſſüre.

*) Ueber die Venus ſchrieben:

Larcher, Memoires ſur Venus. Par. 1775.

l'Abbe de la Chau, ſur les Attributes de Venus. Par. 1775. 4.

Heyne, die in der Kunſt üblichen Arten die Venus vorzuſtellen. Ant. Auſſ. I. p. 115.

Mediceische Venus.

Sie ſtund ehemals zu Rom in der Villa Medici, ſeit 1677 iſt ſie zu Florenz. Die Figur iſt vier königl. Fuſs hoch, (ſieben Köpfe drey Parthien) aus ſchönem, weiſsem, faſt durchſichtigem Marmor. — Die Haare waren einmal vergoldet, jetzt ſind ſie braun, die Ohren durchbohrt, ſie hatte ehehin alſo Ohrengehänge. Der Kopf iſt nach Verhältniſs zum Körper etwas klein. Im Kinn iſt ein Grübchen, daraus ſchloſs Winkelmann, daſs es ein Portrait ſey. Leſſing glaubte, der Kopf ſey nicht ächt, aber er täuſchte ſich. An Armen und Beinen hat die Figur ſehr gelitten. Die Hände ſind modern und nicht ſchön, die Füſse ſind auch neu. Der Tronc aber iſt einer der ſchönſten, die es giebt. Unvergleichlich ſchön ſind die hohen Hüften und Schenkel. Der Rücken iſt nicht ganz geglättet, alſo ſtand ſie ehehin gegen die Wand.

Neben ihr iſt ein Delphin auf den Amoretten ſitzen, er iſt weit nachläſsiger gearbeitet, als die Statüe ſelbſt.

Das Alter iſt noch ſehr jugendlich, ſie iſt gleich einer aufgehenden Roſenknospe beym Aufgang der Sonne. Ihre Stellung beſchreibt Ovid. Art. Amand. II, 613.

Die Beugung der Figur erhebt ihren Reiz ungemein.

Welche Idee hatte der Künſtler? in welcher Lage dachte er ſich die Venus?

Gemeiniglich glaubt man, ſie ſteige aus der See, und heiſst ſie deswegen Venus anadyomene, marina, pontica. Allein die Venus Anadyomene des Apelles ſah gewiſs anders aus. Die Mediceiſche iſt côeffirt, und ſo kam ſie gewiſs nicht aus dem Meere. Andere glauben, es ſey Helena, wie ſie vor dem Paris

ſteht. (Heyne priſcae artis opera ex epigr. illuſt. Com. II. Com. ſoc. Gott. X. 106.) Andere es ſey Venus, die aus dem Bade kommt, und überraſcht wird. Für dieſe Meynung iſt der Ausdruck der Schamhaftigkeit, der ſich in der ganzen Stellung zeigt. Auch hat man ähnliche Vorſtellungen der Venus, und neben ihr ſteht ein Salbengefäſs und ein Badekleid.

Es könnte die Statüe auch die Venus vor dem Paris, dem Schiedsrichter im Wettſtreite der Schönheit, vorſtellen. Eveni Epigr. ap. Brunk. T. I. p. 165.

Heyne Com. II. priſcae artis opera ex epigram. graec. illuſtrata. Gotting. 1790.

Dieſer Meynung ſteht aber entgegen der Ausdruck der Schamhaftigkeit in der Statüe. Scheyb Köremon II. S. 12. Heyne ant. Auſſ. I. p. 119.

Der Name des Künſtlers Κλεομενης τȣ Απολλοδωρȣ iſt Bet ug.

Man hat eine Menge Abgüſſe von der mediceiſchen Venus, aber nicht alle ſind ächt. Zu Caſſel iſt einer — eine antike Copie derſelben iſt zu Dresden. Marbr. de Dresde 28. Caſanova behauptet, ſie ſey ſo ſchön, als Venus im Capitol.

Dieſe Idee iſt oft wiederholt worden: es giebt mehrere Venusſtatüen, welche der mediceiſchen ganz ähnlich ſind, nur weichen ſie von ihr in der Gröſse und andern Nebenumſtänden ab.

Eine iſt in Villa Albani — zu Verſailles. Montf. Suppl. I, 46. 4. — Zu Venedig. Stat. di S. Marco II, 19. ſie iſt aber mehr Frau, die mediceiſche Venus iſt mehr Mädchen.

A. 1762 fand man eine Venus, die ganz der mediceiſchen in Anſehung der Attitüde ähnlich iſt; ſie be-

ſaſs Thom. Jenkins. Er verkaufte ſie an S. Wedolels nach Newby für 6000 Pfund Sterling. Es ſind Theile an ihr, die ſchöner ſeyn ſollen, als an der Mediceiſchen. Sie iſt auch mehr Frau als Mädchen.

Benedict XIV. ſchenkte eine in's Muſ. Cap., an der die Hände und Beine beſſer ſind, als an der Mediceiſchen, der Kopf aber iſt nicht ſo ſchön.

Kurz vor Mengs Tod fand man auf dem Esquilin eine ſchöne Venus, die Mengs ſelbſt ergänzte. Prefat. di Azara alle Opere di Mengs. p. 52.

Venus aus dem Bade,

Kan auf verſchiedene Weiſe vorgeſtellt werden:

1) Wie ſie ins Bad ſteigt.

2) Wie ſie ſich wirklich badet. So war zu Rom in der Aedes Jovis, Venus ſeſe lavans, ein Werk des Polycharmus Plin. 36. 4. 10.

3) Wie ſie aus dem Bade kommt.

In dieſer letzten Stellung iſt ſie auf verſchiedene Art abgebildet:

a) Bald ganz nackt, und fäſst das auf einer Vaſe liegende Gewand (Racc. T. 5. Perr. 85.) und bedeckt mit der andern die Natur. So war wahrſcheinlich die Gnidiſche Venus. Num. Gnid. ap. Montf. Suppl. T. I. Barthelemy chart. Gravelles. T. II, 16.

b) Bald kniet ſie auch ganz nackt. Eine ſchöne Vorſtellung dieſer Art iſt im Muſ. Pio Clem. Montf. I. tab. 101. Auch hier ſcheint der Künſtler die Idee gehabt zu haben, eine Venus zu bilden, welche überraſcht wird. Icon. 31. iſt ſie mit Amor gruppirt.

c) Bald ist sie eben im Begriff sich zu bekleiden — Das Kleid ist ein Badegewand (γαυσαπος) von einem zottichten Tuch, um sich wider den Anfall der Luft zu schützen. Montf. Suppl. I, 46. 1. Grav. II, 17. Pierres gravees No. 77. Die Statüe ist in der Villa Borghese.

d) Bald fasst sie das Kleid, das ihre Füsse bedeck, um die Natur zusammen. Gal. Giust. I, 44. Montf. Suppl. I, 46. 4.

e) Bald ist sie halb damit bekleidet. ebend. 5. Gal. Giust. T. I, 39.

f) Trocknet sie die Füsse ab. — So ist sie in Villa Borghese. Icon. 14.

g) Ist sie ganz bekleidet, mit einem feinen Gewand, dessen Zipfel sie mit der rechten Hand fasst, und die linke Hand auf eine Vase hält. So steht sie in der Villa Borghese. Montf. Suppl, I, 46.

h) Eine Venus, die ehemals im Pal. Farnese war, heisst Venus Kallipyga. Sie sieht auf ihren Hintern zurück, welcher der schönste Theil an der ganzen Statüe ist, wovon sie auch den Namen hat. Sonst ist sie nur ein Werk vom zweyten Range. Ihr Kleid geht unterwärts in steife Falten aus, und dient der Statüe zur Stütze.

Bey dieser Statüe liegt wieder die Idee einer Venus, welche aus dem Bade kommt, und sich ankleidet, zum Grund. — Die bekannte Erzählung, welche zu dieser Vorstellung Gelegenheit gegeben haben soll, erzählen Athenäus B. 12. und Alciphron I, 39.

Venus Vitrix.

1) in Rückſicht auf den Sieg im Streit der Schönheit mit Minerva und Juno. Sie hat den Apfel in der Hand.

Das berühmteſte Stück dieſer Art iſt zu Florenz. Sie iſt über Lebensgröſse. Das Gewand hängt hinterwärts hinunter, und iſt über beyde Arme geſchlagen; in der rechten Hand hielt ſie den Apfel, und in der linken deckt ſie die Natur. Beyde Arme ſind neu ergänzt vom Ercole Ferrata.

Zu Verſailles iſt eine ganz bekleidete mit dem Apfel. Montf. Suppl. I. tab. 48. 1.

Im Muſ. Pio Clem. iſt ſie mit dem Palmzweige in der Hand. Tom. II, 22.

2) Bewaffnet mit Spieſs und Helm, in Rückſicht auf den von ihr bezwungenen Mars. So deute'ns die Neuern. — Zu Cytherea ſtand Venus alſo gebildet. Dieſe Idee iſt ſehr alt, und bezieht ſich wahrſcheinlich auf die gemeine Mode der älteſten Griechen, ihre Gottheiten bewaffnet vorzuſtellen. So kommt ſie oft auf Münzen vor. Beger Th. Brand. T. II, 795. und Gemmen. Pierres grav. 79. 80. Eine Statüe in Villa Borgh. Montf. T. I. tab. 105. 6.

Venus Vrania.

Philoſophiſche Idee. — Plato unterſchied die Venus caeleſtis und vulgaris. Sie war Symbol der edlern Liebe, und der thieriſchen Liebe entgegengeſetzt. Sie ſcheint blos in den ältern Zeiten üblich geweſen zu ſeyn. In der Kunſt hatte ſie keinen beſtimmten Charakter. — Winkelmann G. der K. S. 301. ſagt zwar: die himmliſche Venus wurde durch ein erhabenes Diadem bezeichnet, aber ohne Beweiſs. Zu Athen war bloſs

eine Herme, als Venus Urania mit der Auffchrift: μοιρων πρεσβυ]ατη. Pauf. I, 17.

Man giebt einer Venus in Florenz diefen Namen; aber nur der untere Theil der Statüe ift antik. —

Im Belvedere ift eine, die ebenfalls Urania genennt wird. Sie hat ein Diadem, mit Haarflechten über den Schultern; unten zieht fie das Gewand über den Unterleib, und neben ihr fteht ein Amor, der mit ihr gruppirt ift. — Das meifte davon ift alt: ihr fehlt nur die linke Hand, und dem Amor die Arme. Sie ift nichts anders, als eine Venus im Bade.

Phidias bildete eine Venus Urania — Sie ftand auf einer Schildkröte. Pauf. I, 17. Auf einer Münze der Jul. Beg. Thef. Br. 714.

Venus genetrix.

1) Als Stammmutter des julianifchen Gefchlechts. Unter diefem Namen baute ihr Julius Cäfar einen Tempel zu Rom. In welcher Geftalt fie darin geftanden habe, ift unbekannt. Wahrfcheinlich war fie bewaffnet. So kommt fie auf Cäfars Münzen in verfchiedenen Stellungen vor. Beger Thef. Br. p. 603.
2) Auf Münzen der fpätern Kaiferinnen; auch dort ift fie bewaffnet. Manchmal hat fie einen Amor im Arm — manchmal auch ein eingewickeltes Kind. Man wollte den Kaiferinnen als Kindbetterinnen ein Compliment machen.

Num Lucill. ep. Venus. Beg. I, c. 678. — Jul. Paullae. ib. 713.

Venus und Mars.

Ift nichts anders, als eine Veränderung der Idee einer fiegenden Venus.

Zuerst war dieses eine philosophische Idee.

In den alten Kosmogenien ward der Streit der Elemente, und ihre nachherige Vereinigung zur Schöpfung und Bildung der Welt auf verschiedene Weise vorgestellt. Z. B. unter der Vereinigung der Eris und des Eros, der Venus und des Mars, welche die Harmonie erzeugten. Aus dieser Idee entstand durch die Dichter schon in den frühern Zeiten die Mythe von der Liebe der Venus und des Mars — und die Künstler verwandelten sie in schöne Figuren.

Wir haben drey Gruppen.

1) Im Mus. Capit. N. 20.

2) Florent. 36.

3) In Villa Borghese.

Sie sind stark ergänzt, und Portraitfiguren.

Die Borghesische nennt man Coriolan und Volumnia. Gronov. Thes. II.

Die Florentinische Faustina mit dem Fechter, weil der Kopf ein Faustinenkopf ist. Sehr unwahrscheinlich. — Man hat auf Todendenkmalen ähnliche Gruppen. Boissard. Tom. III, 132.

Mehrere Vorstellungen sind:

Venus rauft einem Amor die Flügel aus.

Venus mit der Taube — sie sitzt, und hat eine Taube auf dem Schooss. Montf. I, 103. 3.

Venus zieht sich einen Dorn aus dem Fuss; ist nichts anders als eine Venus, die sich die Füsse nach dem Bade trocknet. Mus. Flor. 33. Die Statüe ist sehr ergänzt.

Venus die Wasser schöpft, in Villa Borghese; andere nennen sie Latona — wahrscheinlich ists eine Nymphe.

Venus ſitzt auf der Muſchel. Villa Med. Racc. 28. Gal. Giuſt. I, 38.

Homer ſpricht Il. ξ. 214. von einem Gürtel, welchen Venus der Juno gab. Winkelmann glaubte denſelben an einer Venusſtatüe zu ſehea, welche doppelt gegürtet iſt, die der Graf Egmont beſitzt. — Es iſt aber ungegründet.

Verſchiedene Venusvorſtellungen ſind blos ein Werk der neuern Künſtler. So iſt die ſogenannte Venus Arelatenſis (weil ſie zu Arles gefunden wurde) mit dem Spiegel in der Hand, eine Ergänzung vom Bouchardon. Die Statüe wurde ohne Arme gefunden.

Auf geſchnittenen Steinen kommen Veneres häufig vor. Nach denſelben wurden viele Statüen ergänzt; aber auch nach Statüen viele Steine geſchnitten.

Moderne Künſtler bildeten auch Veneres. Das Hauptſtück iſt vom Pigale zu Sansſouçi — ſie iſt ſitzend vorgeſtellt.

In der Villa Albani nennt man eine ſchöne jugendliche Figur mit herrlicher Drapperie Thetis, weil an der Baſis ein roſtrum navis eingehauen iſt. Vielleicht iſt ſie Venus *ευπλοια*.

Unter den Statüen der Venus hann manche eine Helena vorſtellen. — Die Alten hatten verſchiedene.

Eilftes Capitel.

Leda — Atalanta und Hippomenes — Grazien — Horen — Mänaden — Amazonen.

Leda.

Iſt hohe weibliche Schönheit — ihr Geſicht drückt ſchmachtende Wolluſt aus. Der Schwan iſt oft modern, ſchlecht, und hat mehr die Form einer Gans.

Zu Florenz ist eine Leda'sstatüe mit einem schlechten Schwan. Muf. Flor. 3. 4.

Eine andere in Villa Borghese Episc. 28. 29. Mus. Cap. 41. Gal. Giust. 150. — Zu Dresden Marb. de Dresde 131. Alle sind nach einerley Idee.

Zu Venedig ist eine schöne marmorne Leda gegen drey Fuss hoch. So ist sie auch in Gemmen. Montf. I, tab. 195. 2.

Nach einer andern Idee Stosch. tab. 43. Grav. 70. 71.

Eine der schönsten, welche der venetianischen in der Darstellung nahe kommt, ist in Villa Albani.

Atalanta und Hippomenes.

Eine Gruppe im Pall. Barberini. Die weibliche schöne Figur zeichnet sich durch Behendigkeit im Lauf aus. Racc. 96. Montf. Suppl. I, 45.

Eine andere Figur im Pal. Cesi nennt man auch so l. id. tab. 44. aber man räthet blos; vielleicht ist es Diana, oder eine Amazone.

Grazien.

Die Idee ist sehr alt, und war schon in die Kosmogonien verwebt.

Nach Hesiod. Theog. v. 907 seqq. waren sie Töchter des Jupiter und der Eurynome. — nach Orht. 59. des Jupiter und Eunomia —

Ihre Zahl war nicht immer gleich; bald hatte man zwey, bald drey, bald vier Grazien. Die alten Athenienser hatten zwey, Hegemone und Auxo — so auch die Lucedämonier, bey denen sie Phaenna und Cleta hiessen. Auf einem alten gemalten Glas heissen sie Gelasia, Lycoris und Comasia. Buonaruotti sulli vetri ant. p. 206. Fabretti Inscript. Montf. T. I, 110.

Hesiod hat drey, 'Aglaia, Thalia und Euphrosyne.

Homer Il. ϑ, 364. giebt sie zu Gespielinnen der Venus. Dieser kamen sie schon nach dem alten kosmogonischen Ideen zu; und da in der Folge Venus als Göttinn der Liebe dargestellt wurde, so mussten wieder die Grazien ihre Gefährtinnen seyn.

Als Gefährtinnen der Juno Il. ξ 267.

Nach der ältesten Vorstellung waren die Grazien bekleidet. Pausan. Racc. p. 309.

So sind sie um eine Ara. Montf, T. I, 109.

Wann man anfieng, sie nackend vorzustellen, wusste Pausanias nicht. Es scheint aber die Vorstellung der nackten Grazien sehr spät eingeführt worden zu seyn. Die Grazien, die Socrates verfertigte, waren bekleidet, so wie die Grazien des Apelles. Paus. I, c.

Wir haben kein gutes Werk mehr.

Das beste ist die Gruppe im Pal. Giustiniani. Sandr. 9.

Eine andere Gruppe ist in Villa Borghese. Montf. I, 110.

Eine dritte fand man in den Gärten Barberin's. Der Tronc ist sehr schön. Allen diesen Grazienstatüen fehlt der Kopf.

Nach den alten Attributen der Grazien hatte die eine eine Rose, die andere einen Würfel, die dritte einen Myrthenzwey. *)

Horen.

Trift man en Relief an Aren an. Es sind junge schöne bekleidete Mädchen im Reihentanz. Admir. Rom. tab. 72.

Bacchae.

Weibliche Figuren, die zu den Orgien und pompis bacchicis gehörten. Sie waren wegen der mannichfaltigen

*) Ueber die Horen und Grazien. Abh. Jena 1787.

und zuweilen sehr freyen Körperstellungen der Kunst sehr günstig. Bacchae sind entweder gewisse Wesen, welche den Bacchus begleiteten, und dann gehören sie zum Faunengeschlecht; oder Ideale der schönen Knnst, dann sind es schöne, jugendlich fein bekleidete weibliche Körper.

Man hat viele Statüen als Mänaden ergänzt, aber nur wenige sind wirkliche Bacchantinnen. Viele haben eine ganz ruhige Stellung, und sind eher Musen, oder Nymphen. Bey einer in Florenz ist noch der Rest eines Dreyfusses. Eine ist im Capitol in langer Kleidung mit Festonen über die Nebris. Perrier 73. Montf. I, 160.

Eine andere in Gal. Giust. Sandr. 9. Die Arme sind neu.

Im Mus. Capitol. 36. ist eine andere lang bekleidete Bacchantinn mit den Crotalos oder Klapperbleche; sie steht auf dem Crupetion.

Andere sind im Mus. Flor. 55. 56. 57. Mon. Matt. 67—70.

Auf Reliefen, Gemmen und Vasen sind schöne Bacchantinnen.

Amazonen.

Schöne weibliche Figuren von schlankem Körper, kurz aufgeschürzt, und auf eine eigne Art mit Helm und einer Pelta bewaffnet. Alles zusammen macht eine ungemein schöne, der Kunst sehr vortheilhafte Figur.

Nach der Idee der Dichter sollten die Amazonen nur Eine Brust haben; die Künstler entfernten sich aber hierin von der Fabel, und bildeten die Amazonen mit beyden Brüsten, weil sich die Idee der Dichter nicht mit dem Begriff der Schönheit verträgt.

An den Statüen ſind die Köpfe meiſtens angeſetzt. Winkelmann macht die Bemerkung, daſs an den Statüen die Köpfe ohne Helme, auf den Basrelief mit Helmen gebildet ſeyn. Dieſes gilt blos von einigen; denn man ſindet auch Reliefe, wo die Amazonen ohne Helme erſcheinen.

Man nennt viele Statüen Amazonen, die ganz andre Figuren ſind. Z. E. Roſſi tab. 58. iſt eine Juno.

Eine ächte Amazone iſt im Muſ. Pio Clem. T. II, 58. Montf. IV, 14. ſie iſt auſſerordentlich im Anſehung der Drapperie und des Nackten; ehemals ſtand ſie in der Villa Mattei. Auf der Baſis ſteht: translata de Schola medicorum. (Racc. 109. Mon. Matt. 60.) Ehehin hieſs ſie das Spartaniſche Mädchen.*)

Eine war im Pallaſt Farneſe. Sie ſitzt zu Pferd, iſt verwundet und im Begriff zu fallen; vor ihr iſt eine andere auch zu Pferd. Man hat von keiner eine Zeichnung.

Die ſchönſte Amazone iſt eine zu Pferd aus Bronze zu Portici. Bronze di Ercol. 47.

Eine junge Amazoninn in Gal. Giuſt. mit der Peltā. Gal. Guiſt. 146. 147. Montf. IV, 14.

Auf dem Capitol (Muſ. Can. 46.) iſt eine verwundete; eine trefliche Figur.

Tänzerinnen.

Eine Tänzerinn, eine ſehr reizende Figur ſieht Visconti in einer Statüe im Muſ. Pio Clem.

*) Visconti hält ſie für eine Wettläuferinn, und ſindet den Sinn der Statüe im Pauſan. V, 16.

Zwölftes Capitel.

Diana — Nymphen — Flora — Cybele — Vesta — Juno.

Diana.

Eine weibliche, schlanke, jugendliche Schönheit mit entschlossenem Muthe verbunden, ist Diana's Ideal. Sie unterscheidet sich von vielen bekleideten weiblichen Figuren durch ihre aufgeschürzte Kleidung, durch Bogen und Pfeile. Von den Amazonen und Nymphen, die auch so gebildet werden, unterscheidet sie sich durch das schönere Ideal.

Die Idee der Diana ist sehr zusammengesetzt. In den ersten Zeiten war sie Symbol des Mondes; daher hat sie oft einen Mond auf dem Kopf. Mit dem Monde verband man die Idee, daſs er Einfluſs auf den menschlichen Körper habe, daſs er Seuchen verursache; daher wurden der Diana schnelle Krankheiten, unerwartete Todesfälle beygelegt, daher führt sie, wie Apollo, Bogen und Pfeile. Diese aber machten sie in der Folge zur Göttin der Jagd. Vom Monde hatte man viele abergläubische Begriffe, die Idee der Zauberey der Unterwelt; und Diana wurde Göttin der Zauberey — Göttin der Unterwelt, Hecate. Endlich wurden die Begriffe von ihr so verworren, daſs man zwischen Diana, Luna und Hecate unterscheiden muſste.

Im Orient war sie das Symbol der Natur: daher wurde ihre Statüe zu Ephesus mit vielen Brüsten gebildet, und um sich her hat sie starke und fruchtbare Thiere. Aus dieser Idee leitete sich eine andere ab, nach welcher sie das Symbol der Erde wurde, und so

kam ſie in Verbindung mit Veſta und Cybele. Endlich iſt ſie auch die Vorſteherinn der Geburten.

Bey dieſer Verſchiedenheit der Begriffe von ihr, muſste auch die Art, ſie in der Kunſt darzuſtellen, ſehr verſchieden ſeyn.

Man bildete ſie als Jägerinn mit aufgeſchürztem Gewande, mit Bogen und Pfeilen, bald ſtehend, bald im Lauf. Montf. T. I, 88. Suppl. I, 41. 1.

N. 2. iſt eine, welche der Diana des Praxiteles ähnlich iſt, die Pauſanias zu Anticyra ſah. Pauſ. Phoc. 355.

Eine andere iſt Gal. Giuſt. Montf. Suppl. I, 42. 1.

Eine laufende iſt zu Verſailles, man heiſt ſie κατ᾽ εξοχην Diana Venatrix. Montf. ib. 4.

Eine von Bronze iſt im Herc. II, 11. 12.

In ähnlichen Stellungen findet man ſie noch im Muſ. Flor. 19. Mon. Matt. 44. Villa Pamf. 9.

Eine auf eine eigne Weiſe aufgeſchürzte Diana iſt im Muſ. Pio Clem. III.

Als Diana Lucifera, Mond, Göttin der Nacht. Sie hat als ſolche Fackeln in der Hand, und einen Schleyer über den Kopf. Muſ. Cap. 18. Montf. I, 91. Sie hält die Fackel hinter ſich. Beger. Muſ. Br. 228. Auf Gemmen und Münzen erſcheint ſie oft ſo. Z. E. Stoſch. 12. v. Num. Sabin. Beg. T. B. 661. Criſpinae ib. 683. Valeriani ib. 739.

Diana in langer Kleidung, wie ſie zu einem Opfer geht, oder den Tanz der Nymphen anführt. Montf. I, 42. 2. iſt eher eine Iſis.

Diana Epheſia. Man hat ſie auf Statüen und Münzen. Sie iſt orientaliſche Idee in griechiſcher Kunſt. Iſis iſt das Symbol der Natur und der Erde, daher hat ſie

die Mauerkrone. Die Figuren der Thiere um ſie herum ſind ſich nicht überall gleich. Die Epheſiſche Diana wurde an mehrern Orten verehrt. Daher wurden immer Symbole der epheſiſchen Diana hinzugeſetzt oder einige weggelaſſen. *)

Einige der vorzüglichſten Statüen ſind im Muſ. Cap. im Muſ. Pio Clem. bey Pr. Lancellotti bey Card. Albani. In der Gal. Giuſt. I, 132. Zu Dresden. Marbres de Dresde 149. Zu Florenz Muſ. Flor. 20. Perrier. 18. Boiſsard, IV, 118.

Hecate.

Iſt eine dreyfache Diana. Deswegen heiſst ſie triformis, und iſt Göttinn des Hades. Im Cap. Muſ. iſt eine 2′ hoch aus Bronze. Montf. I, 90. Man bildete ſie bald mit einem Leib und drey Köpfen, bald mit drey Leibern. Pauſ. Corinth. p. 72. Alcamenes ſoll der erſte geweſen ſeyn, der die Diana als drey verſchiedene Figuren bildete.

Nymphen.

Zeichnen ſich durch eine nachläſsige Kleidung, ein aufgeſchürztes Gewand, ganz ſchlichte Haare und ſimple Coeffüre aus. Sie laufen, ſtehen, oder ſchlafen. Die letztere Vorſtellung wird am häufigſten angetroffen. Montf. T. I, 220. Gal. Giuſt. 64—87. Epiſcop. 87. Marb. de Dresde 7. 10. Eine der ſchönſten ſoll zu S. Ildefonſo ſeyn. Waſſernymphen ſind als Fontainenſtücke angebracht, bald liegend, bald Waſſerſchöpfend. Montf. T. I, 35. 4.

Viele Statüen ſind als Nymphen ergänzt, die es nicht ſind. Gal. Giuſt. Mon. Matt. 51.

*) Menetries Symbolica Dianae Epheſ. ſtatua Rom. 1688. fol.

Eine weibliche liegendſchlafende Statüe in mehr als Lebensgröſse, auf dem Vatican, wird Cleopatra genennt. Dazu macht ſie eine kleine um den Arm gewundene Schlange. Dieſe vermeyntliche Schlange iſt aber ein Armband, und die Figur eine Nymphe. Das Gewand iſt herrlich. Montf. Suppl. V, 1. Sandr. Aa. Vielleicht iſts eine Figur von einem Todenmonument. Montf. II. Suppl. 3. Pridaux Marm. Oxon. 246.

Eine ähnliche aber weniger ſchöne iſt zu Florenz.

Eine ſchlafende Nymphe (oder Baccha) iſt im Muſ. Pio Clem. Sie hält eine Schlange. Vielleicht hatte ſie eine Verſtorbene angedeutet. M. P. Clem. T. III, 43.

Auf Gemmen trift man eben dieſe Vorſtellung an; ſie ſind aber modern.

Noch eine Figur von dem nämlichen Gehalt in Coloſſalgröſse war im Muſ. Odeſcalchi, nun zu S. Ildefonſo. Winkelmann Storia II, 264.

Flora.

Zur Göttinn Flora machten die Riſtoratori eine Menge weiblicher Figuren. Man gab ihnen einen Kranz in die Hand, und die Figur ward eine Flora. Andere haben einen Blumenkranz auf dem Kopf; iſt dieſer antik, ſo iſt das Bild eine Flora, ſonſt nicht. Die Hauptſtatüe iſt die Farneſiſche Flora, ſie iſt zweymal Lebensgröſse hoch, eine Statüe vom erſten Range, überaus fein gearbeitet, und von der vortreflichſten Drapperie. Antik iſt an ihr blos der Rumpf. Der Kopf die Hände und Füſse ſind ein Wezk des Guil. della Porta.

Mehrere ſind im Muſ. Capit. 45. in Villa Giuſtin. Sandr. Gg. iſt ſonderbar ergänzt, ſie hat eine Pfeife. Villa Pamfili. 38. Mon. Matt. 47.

Die im Muſ. Vatic. wurde zu Tivoli in Villa Adriana gefunden, und vom Cavaceppi ergänzt.

Viele ſind falſch ergänzt. Manche ſind eher Muſen oder Venus, wie im Muſ. Flor. 62. Icon. 20. 21.

Cybele.

Das Symbol der Erde. Sie ſitzt, hat eine Mauerkrone, und oft neben ſich einen Löwen. Hauptſtücke ſind im Belvedere. Icon. IV. 14. Mit dem Löwen. Mon. Mat. 21. Villa Pamfili. Auf Münzen kommt ſie oft vor. Montf. I, 1. 2. Suppl. I, 1. Boiſsard. III, 133. IV, 95. VI, 37. Mon. ined. 8.

Vesta.

Iſt mit Cybele einerley. Sie iſt eine ſitzende Matrone, und hat das Tympanum, das Symbol der Erde. Verſchiedene Statüen, welche man für Veſta hält, ſind nichts anders, als Matronen. Muſ. Flor. 89.

Juno.

Das Ideal der Juno iſt höchſte Schönheit einer Matrone, im höchſten Ausdruck; ihre ganze Figur zeigt Majeſtät, Hoheit und Stolz. Nie wird ſie nackt, allemal ganz bekleidet vorgeſtellt. Ihr Gewand iſt weit, und in groſse Falten geworfen. Sie hat das Diadem und die Haſta als regina Deorum. Als Attribut giebt man ihr den Pfau. Urſprünglich iſt ſie das Symbol der Atmosphäre, im Gegenſatz der obern Luft. In dieſer erzeugt ſich der Regenbogen. Daher kommt ihr der Pfau zu, daher hat ſie die Iris zur Gefährtinn. Noch iſt um ſie die Hebe, wegen der ewigen Jugend. Pauſanias ſagt, man habe ſie auch mit dem Gukuk abgebildet.

Von der Juno hat man wenige Statüen; und dieſe wenigen ſind überdieſs nichts als Portraite von Kaiſerin-

nen, die sich als Junonen abbilden liessen. Auf Gemmen, Reliefen und Münzen kommt sie sehr häufig vor.

Die Hauptstatüe in Colossalform ist im Pall. Cesi. Rossi 58. Besonders schön ist der Kopf und das Gewand. Ihr ähnliche Köpfe sind in Villa Ludovisi und im Pall. Barberini.

Juno regina im Pal. Giustiniani. Racc. 91. ist eine treffliche Statüe, aber falsch ergänzt, es ist eine Pudicitia.

Juno mit einem Kind, das sie säugt, in Villa Albani, im päbstlichen Garten Mon. ined. 14. ist Juno mit dem kleinen Hercules.

Juno Lanuvina, hat über ihre Kleidung noch ein Hundsfell. So wurde sie zu Lanuvium verehrt als Lar. Wie die Penates Lanuvini nach Rom kamen, kam sie auch dahin und bekam Tempel uud Statüen. Eine Colossalstatüe ist im Mus. Pio Clem. T. II, 21. Sie hat einen Wurfspiess und Schild, der aber modern ist. Eine andere ist im Mus. Cap. 5. 6. 7.

Juno regina aus Porphyr in Lebensgrösse in Villa Borghese. Ein Wunder der Kunst ist das Gewand. Storia degli arti. Es ist eher eine Muse, als Juno. Mus. Flor. 2. ist eine wahre Juno.

In Gal. Giust. ist eine uralte Statüe, die man Vesta nennt — es ist eine Juno. Montf. I, 21. Sandr. T. II, 48. g. Eine ähnliche besass Card. Gualtieri. Montf. Suppl. I, 22.

Juno mit einer Patera. Montf. I, 21, c. Diese Vorstellung wird oft angetroffen. Die Schale gehörte zur Libation, und war Zeichen der göttlichen Verehrung.

Auf Münzen ist Juno mit einem Ziegenfell über den Kopf und bewaffnet. Beger Thes. 568. 580.

Dreyzehntes Capitel.

Ceres — Abundantia — Fortuna — Pietas — Pax — Victoria — Spes — Nemesis — Pomona.

Ceres.

Ist eine bekleidete weibliche Figur von gesetzem Alter. Ihre Attribute sind Kornähren, oder Mohnhäupter in der Hand, oder sie trägt ein Füllhorn. Wenn die Hände fehlen, ists unmöglich zu bestimmen, ob eine Statüe eine Ceres sey oder nicht.

Eine schöne Statüe ist im Mus. Pio Clem. Der Rumpf besteht aus einem gelbgestreiften Marmor.

Mus. Capitol. IX. Mon. ined. tab. 26. ist nun im Mus. Clem. Verdächtig sind an ihr der Fichtenkranz und die Fackel.

Zwey sind in Gal. Giust. Montf. Suppl. I, 28. ohne Verdienst und schlecht restaurirt. Villa Borghese. Boissard VI, 56. 60.

Ceres ist häufig auf Münzen. Beger 619. 663. und Gemmen.

Abundantia.

Ist nichts anders, als Ceres; sie hat die nämlichen Attribute.

Ein Hauptstück Racc. 133. Boissard VI, 65. Montf. I, 199. 4. 205.

Kaiserinnen liessen sich auch so vorstellen. Gal. Giust. I, 20. Stat. di S. Marco 2, 40. sind offenbare Kaiserinnen. Horaz Carm Sec.

Jam Fides, et Pax, et Honor, Pudorque
Prifcus, et neglecta redire Virtus
Audet; apparetque beata pleno
. Copia cornu.

Fortuna.

Ihre Vorftellung hat mit der vorigen Ähnlichkeit. Sie ift eine bekleidete weibliche Figur, welche in einer Hand ein Füllhorn, und in der andern ein Steuerruder hält.

Man hat verfchiedene Statüen von ihr. Muf. Clement. T. II, 12.

Monum. Matt. 62. 64. Hier ift Eine falfch ergänzt, und hat zwey Füllhörner. Gal. Giuft. — Manchmal haben fie den Modius auf dem Kopf. Cavacep. IV. 51. Montf. T. I, 197. 4. Aus No. 1. ebendaf. fieht man, wie diefe Idee entftand. Auf Münzen ift fie oft mit der Umfchrift: Fortuna.

Viele Kaiferinnen liefsen fich als Fortuna abbilden.

Pietas Augufta.

Boifs. V, 11. ift blos Portraitftatüe einer Kaiferin. Auf Münzen find die Kaiferinnen fehr oft als Pietas abgebildet. Sie wird entweder mit einem Storche und Kindern neben fich, oder auf einen Altar Weihrauch ftreuend vorgeftellt. Croyac num. imper. T. 43. n. 14.

Pax.

Kommt blos auf Münzen vor, und hat keine eigenen Attribute. Er entlehnt fie vom Mercur und der Ceres, Num. Auguft. ap. Beger 608. 609.

Victoria.

Eine geflügelte, weibliche jugendliche Figur — hat einen Palmzweig oder Olivenkranz in der Hand. Die

vornehmsten sind im Mus. Flor. 70. Villa Pamfili 23. 86. Mus. Pio Clem. T. II, 11. Zu Athen war eine Victoria ohne Flügel. Paus. Montf. I, 209.

Man gesellte sie zu andern Gottheiten. Z. E. Jupiter zu Olymp, Minerva zu Athen, zu Athletenstatüen etc.

Bey Trophäen, Triumphbögen — stand sie meistens hinter den Imperatoren. Mon. Triumph. Titi Imper. in Admirand. Rom.

Auf Münzen ist sie sehr häufig; auch auf Gemmen.

Spes.

Eine Dea Spes ist in Villa Ludovisi. Sie fäſst auf eine eigene Art das Gewand an. Wahrscheinlich war die Isis, die zu Pompeii im Tempel der Isis gefunden wurde, in ältern Zeiten eine Dea Spes, und wurde erst in der Folge von den Pompejanern zu einer Fortuna umgeschaffen. Auf Gemmen, Münzen, Reliefen ist sie häufig. Beger 698.

Nemesis.

Symbol des Ebenmaaſses. Homer hatte schon die Idee, aber personificirt kannte er sie noch nicht. — Aristoteles erklärt sie, für den Unwillen, welchen die Götter am Glück der Unwürdigen und dessen unwürdigen Gebrauche haben. Agoracritus bildete eine Venus zu einer Nemesis um, welche nach Rhamnus kam.

In einer Hymne des Misodemus erscheint sie geflügelt, hebt mit der einen Hand das Gewand der Brust in die Höhe, und blickt in den Busen. — Sie beugt den Arm zur Brust zurück, als ob sie vom Finger zum Elnbogen messe. — Sie hat ein Rad unter ihren Füſsen, und in der linken Hand einen Zaum.

Die Statüe im Muſ. Pio Clem. II, 13. iſt drey Fuſs hoch, und hält mit der Linken ihr Kleid an der Schulter zuſammen. Muſ. Flor. 65. Sie ſcheint in den Buſen zu ſpucken ad averuncandum malum. Auf Münzen und Gemmen. Montf. I, 199. Suppl. I, 74.

Pomona.

Wird wegen des Schooſses voll Obſt ſo genennt. Die Idee wurde von Dichtern und Künſtlern aufgenommen. Eine iſt zu Wiltonshouſe, eine im Pall. Borgheſe. Mon. Matt. 48—50. Montf. I, 184.

Vierzehntes Capitel.

Proſerpina — Hygia — Minerva — Dea Roma — Muſen — Pudicitia — Dido — Meduſa — Furien — Veſtalen — Sibyllen.

Proſerpina.

Eine junge Frauensperſon im Nachdenken. So iſt eine Statüe in Lebensgröſse bey Card. Albani. Eine andere in Florenz, ehemals in Villa Med., man nennt ſie auch Veturia, die Mutter des Camillus, andere heiſſen ſie Sabina. Sie iſt eine ſchöne weibliche Figur. Epiſcop. 43.

Hygia.

Eine ernſthafte Frauensperſon mit einer Schlange, welche ſie bald neben ſich hat, bald in der Hand hält, und aus einer Schale trinken läſst.

Sie ist verwandt mit der

Minerva.*)

Das Symbol der Weisheit. Bewaffnet ist sie Pallas, und ist das Symbol der Kriegsklugheit. Daher begleitet sie immer die Helden, vornemlich den Hercules — Daher hatte sie im Trojanischen Kriege so viel Antheil an den Schlachten, und Unternehmungen. Unbewaffnet ist sie Minerva — Symbol der Erfindung und aller Angelegenheiten, quae rem domesticam spectant. Daher alle die Mythen, welche sich auf solche Erfindungen beziehen.

Bewaffnet hat sie den Helm auf, einen Brustharnisch mit dem Medusenkopf, Schild und Spiess. Diese letztern sind insgemein modern. Unbewaffnet ist sie immer im langen Gewande. Ihr Ideal ist Schönheit voll Majestät, mit etwas Strenge im Gesicht. Ihr Gewand hat grosse Falten —

Ihre Attribute sind verschieden; gemeiniglich hat sie die Nachteule — vom Schutz der Stadt Athen, deren Devise dieser Vogel war. Manchmal hat sie eine Schale und eine Schlange.

Phidias war der Urheber des Ideals der Minerva. Er verfertigte mehrere Statüen von ihr. Die berühmteste stand im Parthenon zu Athen, und diese hiess καλλιμορ . Eine andere bildete er mit einem Schlüssel in der Hand, weil sie Schutzgöttin der Acropolis war. Eine dritte aus Bronze kam mit Aemilius aus Macedonien nach Rom. Plin. 34. 19. 1.

*) Abhandlung über Minerva von Moriz in dessen Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. 2 Jahrg. 2 St. Rahmdohr. T. II, 24.

Myron bildete ebenfalls eine berühmte Minerva aus Bronze.

Für die ſchönſte hält man die in Villa Albani. Stor. T. I. tab. Cavaceppi hat ſie aus Marmor ergänzt.

Eine uralte, noch aus den Zeiten vor der ſchönen Kunſt, in Villa Alb. Mon. ined 17. aus Marmor. Eine der berühmteſten iſt im Pal. Giuſtin. Sandr. I, 6, aus Marmor. Racc. 84. Man heiſst ſie Minerva Sospitatrix.

Im Muſ. Pio Clem. iſt eine bekleidete Minerva, ohne Helm. An ihrer Kleidung glaubt Visconti die διπλαξ zu erkennen. Muſ. Pio Clem. III, 37. Bey der Ergänzung gab man ihr den Helm in die eine, und einen Oelzweig in die andere Hand, ſo ward ſie eine Minerva pacifera.

Andere ſind in Villa Ludoviſi, im Pall. Roſpigl zu Venedig in Coloſſalgröſse mit einem modernen Kopf, aus Marmor. Zwey ſind zu Oxford in Marmor Arundel. Boiſsard IV, 62.

Montf. I. tab. 79. 3. iſt bey Card. Alb. Montf. Tab. 80. 1. Muſ. Capit. Montf. Suppl. I, 39. 40.

Eine ſehr ſchöne fand man im Herculan.

Schöne Büſten findet man oft. Ein Hauptſtück iſt eine Coloſſalbüſte aus Marmor in Venedig in der Marcus Bibliotheck.

Dea Roma.

Iſt der Pallas ganz ähnlich, ihr Geſicht iſt ſehr ernſthaft. Sie hat den Helm auf, und iſt in langer Kleidung. Auf dem Capitol ſind zwey Statüen von ihr. Die Hauptſtatüe iſt unter dem Porticus. Valeſii diſſ. ſopra tre Statue del Campidoglio. in Diſſert. dell' Ac. di Cortona I, 103. Eine Coloſſalſtatüe in Villa Negroni;

zwey andere in Villa Medici. Im Muſ. Pio Clem. iſt ſie ſitzend mit dem Helm auf dem Kopf und dem Parazonium. Eine Roma triumphans in Gal. Giuſt. Montf. T. I, 192. Montf. T. I, 88. Die Stadt Antiochia, im Muſ. Pio Clem. T. III, 46. Ein ſehr ſeltenes Stück. Sie iſt, wie ſie auf Münzen vorkommt.

Muſen.

Schöne, junge, bekleidete weibliche Figuren, mit verſchiedenen Inſtrumenten, Masken, Rollen in der Hand.

Die Idee der Muſen iſt ſehr alt.

Ihren Sitz hatten ſie auf dem Helicon, weil die älteſten Dichter aus Böotien waren.

Ihre Zahl war nicht immer gleich. Zuerſt waren nur drey Muſen, Melete, Mneme und Aöde, weil in dieſen Zeiten alle Weisheit im Gedicht enthalten war, deſſen Natur man von der Meditation, dem Gedächtniſs und dem Geſang ableitete. Pauſ. IX, 29. Cicero N. D. III, 21. Daher war auch nach einigen Mythographen Mnemoſyne die Muttter der Muſen. Bey Homer Il. ω. kommen ſchon die neun Muſen vor, auch bey Heſiod. Theog. 57. aber beyde Stellen ſind untergeſchoben.

Als in der Folge die Theile der Dichtkunſt und Muſik ſich vermehrten, vermehrte man auch die Zahl der Muſen, und ſetze ſie auf neun.

Ihr Geſchäft auf dem Olympus iſt von dem Geſchäft der Dichter und Sänger bey den Gaſtmalen der Könige hergeleitet. Sie beſingen beym Gaſtmal der Götter die Thaten derſelben.

Alle neun Muſen trift man ſelten beyſammen an. Im Muſ. Pio Clement iſt ein Zimmer, in welchem neun Muſen ſind — la Sala delle Muſe. Einige ſind ſehr

ſchön, andere mittelmäſsig. Man fand ſie in Villa Hadriani. Volpato hatte eine Muſenſammlung, welche der König von Schweden kaufte. Notizie delle b. Arti. 1744.

Zu S. Ildsfonſo iſt eine Reihe von Muſen, wozu Nochier ein Schüler des Bernini einen Apollo verfertigte.

Die Attribnte ſind oft ergänzt.

1) Calliope die epiſche Muſe. Ihr Attribut iſt die Rolle. — Die Feder bey Montf. T. I, 58. iſt eine lächerliche Ergänzung.

2) Thalia, hat die komiſche Maske, manchmal ein Pedum, oder auch eine Flöte. Montf. I, 58. 4. Manchmal hat ſie ein Ziegenfell um den Leib. So iſt die bey Volpato. Icon. 43. Muſ. Capitol.

3) Melpomene hat die tragiſche Maske, und Keule, manchmal auch den Cothurnus. Bisweilen einen Dolch. Montf. l. c. 57. 3.

4) Urania, die Muſe der Aſtronomie, hat eine Himmelskugel. Dieſe iſt oft modern. Neuere geben ihr auch einen Cirkel. Montf. l. c. 58. 3, Icon. 22.

5) Terpſichone, die Muſe der Chöre, die nach der Lyra tanzen. Montf. l. c. 57. 4.

6) Erato mit einem Saiteninſtrument ohne Reſonanzboden. Cithara. Montf. 57. 5.

7) Euterpe mit der einfachen, oder doppelten Flöte für die hohe und niedre Octav. ib. 57. 2.

8) Clio, mit der Rolle. Die Trompete iſt modern. l. c. 57. 1.

9) Polyhymnia tab. 58. loquitur geſtu als Muſe der Patomime. Eine ſchöne iſt ein Gemähld im Herculan.

Auf Todenurnen ſind oft alle neune beyſammen. Manchmal ſindet man drey Muſen alleine mit verſchiedenen muſikaliſchen Inſtrumeuten. Dieſe beziechen ſich auf die drey verſchiedenen Tonarten, die diatoniſche, chromatiſche und harmoniſche. Eprigr. Antipatri Sidonii in Brunck. Anthol. T. II, p. 15. Heyne priſcae artis opera etc.

Auf Reliſen haben ſie manchmal Federn im Haarputz — dieſes bezieht ſich auf die Fabel der Pieriden.

Das wichtigſte Stück iſt die Barberiniſche Muſe zweymal Lebensgröſse mit der Lyra: es iſt eines der älteſten Stücke, und aus ihm abſtrahirte Winkelmann die Idee des alten griechiſchen Stils. Winkelmann. Stor. delle Arti.

Kaiſerinnen lieſsen ſich oft als Muſen bilden. Mon. Matt. 32. Im Muſ. Pio Clem. iſt eine römiſche Dame mit einem Kopfſchmuck aus den Zeiten der Flavier als Muſe. Muſ. Pio Clem. III, 25.

Pudicitia.

Sie zeichnet ein langes Gewand aus, das bis auf die Füſse geht, unter dem die Hände verborgen ſind. So lieſsen ſich die Kaiſerinnen gewöhnlich vorſtellen. Eine ſolche iſt Montf. III, 17. 2. 3. Fauſtina im Capitol. Der Kopf iſt modern vom Mich. Angelo. Die Hände ſind frey, aber das lange, bedeckende Gewand macht ſie zur Pudicitia. Boiſsard. IV, 60. 61. Num. Otacillae. ap. Beg. 731. Etruſcillae ib. 733.

Dido.

Wird eine ganz bekleidete weibliche Figur genennt, die auf einer Ara ſitzt. Ihre entblöſsten Füſse machen

ſie zur Dido. Sie ſcheint ganz in Traurigkeit verſunken. Der rechte Arm iſt ergänzt. Montf. III, t. 19. 3. Muſ. Pio Clem. T. II, 40.

Meduſa.

Keine Statüe hat man, aber eine herrliche Büſte im Pall, Rondanini. Auf Gemmen findet man ſie auch. Stoſch.

Furien.

Wir haben keine Statüen von ihnen. Aber die Alten hatten viele. Pauſan ſahe ſie in Cerynia. Achiac. p. 233. Warſcheinlich wurden ſie wie Meduſa gebildet. Leſſing im Laocon behauptet, die Alten hätten keine Furien gebildet. Die ſchrecklichen der Dichter bildeten ſie wohl nicht, aber daſs ſie nicht die Idee in der Kunſt annehmlicher vorgetragen haben, iſt nicht zu läugnen. An Todendenkmalen ſind ſie weibliche Figuren mit zerſtreuten Haaren. —

Veſtalen.

Nennt man weibliche Figuren, wegen des über den Kopf gezogenen Gewandes. Es ſind nichts anders als opfernde Damen. Einige darunter ſind vorzüglich.

Zu Dresden ſind drey, welche unter die erſten Entdeckungen im Herculan gehörten. Eine davon heiſst man Tuccia, ſie hat ein Cribrum. Das Gewand iſt im ſchönſten griechiſchen Geſchmack. Das Cribrum, das ſie zur Tuccia macht, iſt modern. Die Geſchichte erzählt Plin. H. N. 28. 23. — Eine ſolche Idee iſt bey Montf. T. I. Suppl.

Die Idee wurde durch eine Statüe im Pall. Farneſe veranlaſst, wo eine weibliche Figur mit über den

Kopf gezogenem Gewand etwas in der Hand hat, das einem Sieb ähnlich ſieht — ſie iſt aber nichts anders, als eine opfernde Dame.

Nachher ergänzte man mehrere Statüen als Tuccia. Andere Veſtalinnen ſind in Florenz Muſ. Flor. 98. Zu Venedig Stat. di S. Marco I, 47.

Sibyllae.

Sind ſchön bekleidete weibliche Figuren — ihre Benennung iſt eine Grille.

Zwey Sibyllen ſind im Pall. Giuſt. Sandr. u. w. Sibylla Tiburtina, ganz ägyptiſch in Villa Eſte zu Tivoli.

Zu Verſailles. Montf. Suppl. II, 3.

Im Muſ. Cap. iſt ein altes heſsliches Weib. Winkelmann hält ſie für Hecuba, im Moment als Aſtyanax vom Thurm zu Troja geſtürzt wird. Andere nennen ſie praefica. Montf. III. Muſ. Cap. 62. Racc. 25.

Baccha Racc. 103. Montf. Suppl. II. — Ein altes betrunkenes Weib. — Ehemals war dieſe Statüe bey Card. Ottoboni, nun im Capitol. Muſ. Cap. 37.

VII.

Weibliche hiſtoriſche Figuren.

Funfzehntes Capitel.

Portraitſtatüen der Kaiſerinnen.

Portraitſtatüen von weiblichen Perſonen ſind entweder mit beſtimmten Namen, oder groſſentheils unbekannt.

Porcia.

Iſt die erſte bekannte weibliche Portraitſtatüe zu Wiltonshouſe und Verſailles. Sie hat eine Medaille

am Hals mit des Brutus Bildnifs, und ift gegen die Sitte der Römer ganz nackt.

Livia.

Man hat viele Büften, aber wenig Statüen von ihr — ift eine fehr angenehme Frau, mit einem runden Geficht voll Reiz. In Statüen wird fie insgemein als Göttin gebildet. Als Pietas, ehemals im Pall. Mattei, nun als Pudicitia im Muf. Pio Clement. T. II, 14. Beger Th. Br. III. 338. Als Pudicitia in Villa Pamfili.

In Villa Albani ift ein Coloffalkopf. Winkelmann Storia etc.

Agrippina, Gemahlin des Germanicus.

Eine Hauptftatüe ift zu Dresden — im hohen Stil gearbeitet, fie fitzt und ift im Nachdenken vertieft, und ftützt den Kopf in die Hand. Sie ift gröfser als die Natur. Man heifst fie Agrippina der Ähnlickeit ihres Bildniffes wegen. Allein nach Cafanova Ragg. p. 23. foll die Statüe ganz im alten griechifchen Stil gearbeitet, und der Kopf modern feyn. Eine im Muf. Cap. 58. Muf. Flor. 89. und noch eine in Villa Albani. Keine ift zuverläfsig. Es find römifche Damen. Selbft der Kopfputz an ihnen ift verfchieden. Montf. Suppl. T. III. tab. 10. 2. Auf Münzen ift ihre Coeffüre fehr einfach,*) auf Büften aber ift fie gefuchter. Beger num. Thef. Br. p. 616.

Agrippina Mutter des Nero.

Als Ifis ift eine fchöne Statüe von ihr im Pall. Barberini Montf. III, 16. 2. Racc. 93.

*) Nicht immer. Sie ift oft fehr zufammengefetzt. Sieh. Journal der Moden und des Luxus. Marz. April. 1798.

Bey Porrioni ist eine kleine Bronze, wo sie als Pelles vorgestellt ist.

Julia Titi.

Charakterisirt sich durch ein männliches Gesicht, und die ihr ganz eigene Coeffüre. Montf. III, 24. 4. Man hat viele Büsten von ihr. Statüen sind im Mus. Clem. T. II, 51. Als Venus im Mus. Cap. 54. Zu Venedig. Statue di San Marco I, 15. Eine Büste im Mus. Cap. 2. 24.

Berenice in Villa Pamfili.

Julia, Tiberius Gemahlinn. Boiss. V, 11.

Domitia, die Gemahlin Domitians, gefunden an der Via Cassia. Sie ist im Mus. Pio Clement, T. III, 5.

Aus der Familie des Trajans hat man viele Statüen und Büsten.

Plotina, Gemahlinn. Trajan's. Boiss. II, 53. Mus. Cap. II, 30. Montf. III, 16. 3.

Marciana Schwester Trajan's Mus. Cap. II, 31. Stat. di S. Marco I, 20. im Pall. Mattei als Ceres. Mon. Matt. 86. an dieser Statüe ist der Kopf modern. Villa Pamfili Büste. Mathidia filia Marciana. Mus. Cap. 32. Auf Münzen, Gemmen, Büsten. Beger Th. Brand. num. 652. Büste in Ville Pamfili.

Sabina Adriani.

Eine Hauptstatüe war ehehin in Villa Mattei, nun im Mus. Pio Clem. T. III, 8. Montf. III, 17. 2.

Sie ist als Venus vorgestellt, mit einem fein anliegendem Gewand. Ihre Schulter ist entblöfst. Dieses kan man aus Apollon. Rh. I, 744. erläutern.

Einige nennnen sie Livia, andere, wie Winkelmann (Storia T. I,) halten sie für eine Muse, weil sie den

Cothurn hat. Sie hat viel Majeſtät und Sanftmuth — ihr Gewand iſt ſehr ſchön. Es werden darunter die ſchönſten Theile des weiblichen Körpers ſichtbar. Der Kopf iſt modern. Montf. Matt. I. 62. Eine andre Boiſſard. III, 147.

Fauſtinas des Antoninus Pius Gemahlinn.

Iſt oft in Münzen, Gemmen und Büſten. Sie zeichnete ſich durch ihre Thurmähnliche Coeffüre aus. Montf. III, 24. 5. Beger T. Br. III, 345.

Eine Statüe von ihr iſt im Muſ. Cap. II. im Pall. Matt. Mon. Mat. tab. 91.

Eine ſchöne Büſte iſt bekannt gemacht in monum. 1784. p. 34. tab. III.

Fauſtina Marc. Aurel's Gemahlin.

Ein kleines Geſicht voll Reiz und Anmuth, und ein etwas freyer Blick zeichnet ſie aus. — Man hielt eine Gruppe in Villa Borgheſe für ſie mit dem Fechter.

Als Pudicitia iſt ſie im Capitol. Rac. 17. Montf. III, 17. 3. Eine andere im Muſ. Cap. III, 43. und zu Venedig Stat. di S. Marco. I, 25.

Lucilla Lucii Veri. Boiſſard. III, 149. Montf. T. III, 18. 1.

Crispina Commodi. im Muſ. Pio Clem. als Venus ergänzt. T. III. Racc. 108. Montf. III, 18. 2. als Ceres in Villa Mattei.

Der ſchöne Kopf dieſer Kaiſerin wurde zu Frascati gefunden, er wurde auf einem ſchön bekleideten weiblichen Tronc geſetzt.

Julia Mammaea.

Im Capitol als Pudicitia Muſ. Cap. 44. Montf. III, 18. 4. Boiſs. II, 63.

Julia Paula Beger T. B. III, 550. Stat. Coloſſ. Pall. Borgheſe.

Salonina Boiſsard. IV, 181. Montf. III, 19. 1.

Julia Septimii Severi.

In Villa Pamfili als Pudicitia. Büſten ſind mehrere.

Salluſtia Barbia Urbiana.

Als Venus im Muſ. Clem. T. II, 52.

Viele Portraitſtatüen kennt man nicht, dann unterſcheidet man ſie nur als Römerinnen oder Griechinnen. Es giebt deren ſehr viele, ſie ſind vorzüglich nach dem Gewand zu ſchätzen. Die Antiquaren machten zwey Claſſen der Statuae incognitae, 1) Sabinae. 2) Veſtales. Oft nennt man ſie blos Matronae. Dieſe Claſſe hat viel ſchönes. Muſ. Flor. 88. 89. 90.

VIII.
Thiere.

Sechzehentes Capitel.
Thierideale.

Bey den Thieren kommt es auf die Wahrheit der Nachbildung der Natur an, auf die Wahl der Race, und auf die Idealiſirung der thieriſchen Form.

Die gröſste Sammlung von Thieren iſt im Muſ. Pio Clement.

Löwen.

Die gröſſeſten und berühmteſten ſind in Venedig, vor dem Eingange des Arſenals, zehen Fuſs hoch, aus weiſsem

Marmor. Sie ſtanden ehemals im Piräeus zu Athen. Im Jahr 1687. brachte ſie der Doge Moroſini, nach der Einnahm von Athen, nach Venedig. Einer iſt auf der Treppe im Pall. Barberini, ein anderer zu Florenz.

Auf dem Capitol iſt ein Löwe, der ein Pferd zerreiſst. Die alten Theile ſind ungemein ſchön.

Wölſin.

Eine hetruſciſche aus Bronze mit Romulus und Remus, auf dem Capitol. Boiſs. II. Eine andere in Dresden. Marbr. de Dresde. 147.

Ein Eber in der Florentiner Gallerie iſt ſehr ſchön. Muſ. Flor. 69. Im Brand der Gallerie 1763 litte er, wurde aber wieder hergeſtellt.

Hunde.

Ein paar berühmte Hunde ſind im Muſ. Pio Clem. Boiſs. I; zwey andre auf dem Capitol.

Ein ſchöner Bock iſt im Pall. Giuſtiniani. Stoſch zog ihn dem Apollo in Belvedere vor.

Pferde.

Im Herculan wurden einige ſchöne Pferde gefunden.

Zu Rom ſind: das Pferd, welches von den Löwen zerriſſen wird; die Pferde der Dioskuren; ein kleines Pferd in Villa Mattei; deſſen Anatomie bewundert wird. Das Pferd des Marc Aurel.

Zu Venedig, über der Marcuskirche ſtehen vier Pferde von mehr als Lebensgröſse, von vergoldetem Bronze. Sie wurden nach der Eroberung von Conſtantinopel, aus dieſer Stadt nach Venedig gebracht. Stat. di S. Marco II, 34—46.

II.

B ü ſt e n.

Siebzehntes Capitel.

Büſten ſind zerſtümmelte Statüen. Abbildungen derſelben. Aehnlichkeit.

Büſten hieſsen bey den Alten Imagines, Marmora, thoraces, προτομαι. Der Name Büſte kommt von buſtum her, und dieſe Kunſtwerke wurden alſo genennt, weil ſie oft auf monumentis ſepulcralibus angebracht wurden. Muſ. Pio Clem. T. VI.

Ein groſer Theil unſrer Büſten waren ehehin Statüen. Dieſe wurden zerbrochen; und aus den Bruchſtücken machte man Büſten.

Die Baſis der Büſten iſt gewöhnlich neu.

Sammlungen von Büſten ſind:

Fulvii Urſini Imagines illuſtrium. Editio 1ma et perrara Rom. 1569. Die zweyte zu Antwerpen 1598.

Jac. Gronov. Theſ. Antiq. Graec. T. I. II. III. Die Zeichnungen ſind ſchlecht, die Erklärung gelehrt, aber ohne allen Geſchmack.

Joan. Petr. Bellori imagines veterum Rom. 1685. iſt das beſte Werk.

Auguſtini Veneti Icones graecorum. Sein Werk wurde 1569 zu Rom vollendet, aber erſt 1648 zu Padua herausgegeben.

Iconographia von Canini Rom. 1669. fol. Die Kupferſtiche ſind ſchätzbar, der Text aber iſt elend. Eben ſo

elend ist die französische Uebersetzung, die 1731. 4. zu Amsterdam herauskam.

Essigies virorum ac feminarum illustrium, vol. IV. Lugd. Bat. Die Figuren sind die nämlichen, welche im Gronovischen Thesaurus vorkommen.

Grosse Sammlungen von Büsten sind, im Mus. Capitol. Herculan. Gal. Giustiniana, Villa Albani.

Die Büsten sind gröstentheils aus Marmor; einige aus Bronze, und wenige aus Achat und andern edlern Steinen.

Man zierte mit Büsten die Palästrä, Tempel, Atria, Bibliothecken, und Schauspielhäuser.

Zu Rom war es das Zeichen eines Gelehrten, wenn sein Bildniss in einer Bibliotheck aufgestellt wurde.

Eine eigene Classe von Büsten sind die Hermen,*) an denen nur der Kopf, oder zugleich die Brust und ein Theil des Leibes, ausgearbeitet wurde, und die unten in einen viereckigten, zugespitzten Pfahl sich endigten, der zugleich das Fussgestell ausmachte.

Solche Hermen waren in Griechenland sehr üblich; einige waren Werke der rohen, andere Werke der schönen Kunst.

Zu Athen standen solche Hermen vor allen Häusern, auf den öffentlichen Plätzen und Strassen, die von ihren Bestimmungen ihren Namen erhielten. In der Stadt war Mercur, auf dem Lande Terminus, der Gränzgott.

Diese Hermen waren res sacra, und wurden mit Kränzen geschmückt. Theophr. Charact. ined. 17. και εισελθὼν

*) Ab ερμαιος λιθος, i. e. τετράγωνος. Suidas.

εισω ϛεφανων τȣς ἑρμαφροδιτȣς ὁλην ͳην ἡμεραν. Wer ſich an ihnen vergriff, wurde als Sacrilegus behandelt.

Die ſchöne Kunſt erweiterte dieſe Idee, und ſetzte Bildniſſe von Göttern, Helden, Staatsmännern und Philoſophen auf Pfähle.

Einige Hermen hatten zwey Köpfe. Man deutete dieſe ſonſt auf den Janus; aber dieſer war keine griechiſche, ſondern eine italieniſche Gottheit. Sie hatten zwey Köpfe, weil ſie an doppelten Sraſsen, an den Thüren der Tempel ſtanden. Gewöhnlich war der eine ein Mercurkopf, der andere ein Hercules, oder Amor. — Daher der Ausdruck ἑρμηρακλης, ἑρμηρως, ἑρμαφροδιͳος.

Die Hermen ſind ordentlich nackt, ſelten bekleidet, und ohne Attribute. Daher iſt Hercules mit Löwenhaut und Keule als Herme eine äuſserſte Seltenheit. Bellori tab. 90.

Imagines clypeatae, imagines in clypeo, und clypei ſind Büſten en Medaillon, der Kopf ſteht ganz frey. Bellori tab. 35. 64. 79. Man ſchmückte damit die Tempel und die Atria. — Unter den Kaiſern wurden imagines clypeatae an die Feldzeichen aufgehangen. —

Die Alten drückten in ihren imaginibus aus

1) die Ähnlichkeit, aber nur bis zu einem gewiſſen Grad. Fehler drückten ſie nicht aus.

2) Den Ausdruck der Seele.

Bey der Erklärung der Büſten iſt die Hauptfrage, woraus erkennt man, daſs eine Büſte dieſe oder jene Perſon vorſtelle? Gottheiten erkennt man leicht, aber weit ſchwerer ſind Portraite zu erkennen. Die Hulfsmittel ſind:

1) Die Schrift, die darunter ist; aber diese ist oft falsch — oft gehört der Kopf nicht zum Würfel.

2) Vergleichung mit andern Kunstwerken. Man vergleicht Büste mit Büste. Dieses ist gut, wenn die eine Büste würklich das ist, was sie seyn soll. Man vergleicht auch Büsten mit Gemmen sehr oft. Dieses ist petitio principii.

3) Münzen. Diese sind die besten Hülfsmittel. Aber oft ist es schwer, einen Kopf, den man en profil kennt, auch en face zu erkennen.

Viele Portraite sind blose Ideale. Homer, Plato u. s. w.

Viel Betrug ist mit Köpfen gespielt worden. Z. B. Isis in Turin.

Philosophical Transactions LIX, 2. Observations on an supposed antique Bust at Turin. Lond. 1763. by Wortly Montagu und de inscriptione quadam aegyptiaca Taurini inventa, epistola ad Academ. Londinensem et Parisiensem data Rom. 1761.

Masken.

Ficcoroni le maschere sceniche. Rom. 1736.

III.

Reliefe.

Achtzehntes Capitel.

Was Reliefe ſind. Wo ſie angebracht wurden. Welche Süjets auf Reliefen ausführbar ſind.

Reliefe nennt man Werke der bildenden Kunſt, auf einer Oberfläche, in harten oder weichen Maſſen, aus welcher die Figuren mehr oder weniger hervortreten.

Daher heiſsen ſie Alto rilievo, mezzo rilievo, und baſſo rilievo. Der Franzos kennt nur haut relief und bas relief.

Die Griechen nennten die Reliefe τορευματα, αναγλυφα, opera caelata.

Die Fläche worauf das Relief gearbeitet wird iſt

1) eben. So iſt ſie an Verzierungen der Gebäude, Zimmer und an Sarcophagen.

2) convex — ſo iſt ſie an verſchiedenen Aren.

Die Abſicht warum Reliefe verfertigt werden, iſt

1) bloſs die Abſicht die man bey der Verfertigung irgend eines andern Kunſtwerkes hat; ein Werk der Kunſt zu liefern, das Vergnügen gewährt.

2) kann man die Abſicht haben, ſie mit andern Kunſtwerken zu verbinden, um dieſen dadurch einen gröſſern Grad von Schmuck zu geben. So wendet man die Reliefe bey Gebäuden an, als Zierrathen an Frieſen, Säulen, Kränzen. — So macht man an Vaſen, an Schmuck der Menſchen, an Todenurnen, Reliefe u. ſ. w.

Nach dem Orte, wo die Reliefe angebracht ſind, ſind ſie

1) bewegliche, an Sarcophagen, Vaſen und Urnen.

2) unbewegliche, an Gebäuden und Zimmern.

Die Kunſt Reliefe zu verfertigen, wird unter die Bildhauerkunſt gerechnet; denn man bedient ſich aller Maſſen dazu, welche der Bildhauer gebraucht, und der Künſtler arbeitet mit eben den Inſtrumenten, und verfährt bey der Bildung eines Reliefs eben ſo, wie der Bildhauer bey runden Werken verfährt.

Von der Malerey borgt das Relief, die Regeln der Gruppirung auf einem Tableau, einige Regeln der Perſpective bey zurücktretenden Figuren.

Aber beydes läſst ſich nur in einem geringen Grade im Relief ausdrücken. Zuſammengeſezte Gruppen, die ſich in der Malerey ſo ſchön ausnehmen, ſind nicht für das Relief, auf dieſem würden ſie bloſs verwirren, und eine unangenehme Wirkung thun. Der Bildhauer muſs ſeine Figuren meiſtens nebeneinander ſtellen. Perſpective verträgt ſich mit dem Relief ebenfalls nur in einem ſehr geringem Grade. Um Entfernung auszudrücken, fehlt es dem Bildhauer an der Abſtufung der Farben; er kann alſo ſeine Figuren nicht ſo weit zurücktreten laſſen, wie der Maler. Will der Bildhauer Figuren in Entfernung ſetzen, ſo muſs das Relief abnehmen. —

Der Bildhauer macht im Relief, wie der Maler, verſchiedene Plane; aber ſo viele wie dieſer kann er nicht machen. Auf guten Reliefen findet man nicht über drey. Würde er viele machen, ſo müſsten auf dem erſten Plane die Figuren faſt frey ſtehen, und auf dem hintern könnten ſie nicht aus der Oberfläche her-

vortreten; und beydes würde eine unangenehme Wirkung thun. Daher ist es ein großer Fehler, wenn der Bildhauer zu viel Malerisches in sein Relief bringen will. An den besten Reliefen sind die Figuren im Vordergrunde halb erhaben.

In den Reliefen stehen die Figuren meistens en profil. En face kann man nur wenige Stellungen im Reliefe benutzen, weil sehr oft Verkürzungen dabey vorkommen, und die Figuren dann wie eingemauert aussehen, welches in der Bildhauerey der Reliefe allemal eine üble Wirkung thut. Thiere kann man gar nicht im Relief en face bilden.

Bey den Reliefen ist zu beobachten

1) Einheit der Handlung;
2) Richtige Ordnung in der Eintheilnng. Die Hauptgruppen müssen allemal sehr hervorstehen. Die Alten waren hierin sehr genau. Sie wiessen der Hauptgruppe fast immer ihren Platz in der Mitte an. Diese beyde Stücke entlehnt das Relief von der Malerey.

Die Alten leisteten im Relief

1) herrliche Zeichnung und
2) vortreflichen Umriss einzelner Figuren.
3) vorzüglichen Ausdruck. Diesen trift man auch auf schlechten Reliefen an.

In der Gruppirung und Perspective werden sie von den Nenern übertroffen; ihre Figuren sind oft gleich erhaben, und diess macht einen unangenehmen Eindruck.

Ein anderer Fehler von ihnen ist, dass sie die Einheit der Handlung nicht immer beobachteten. Man fin-

net oft drey verschiedene Scenen einer Mythe auf einem Relief vorgestellt.

Die Süjets für die Reliefe sind eingeschränkt. Nicht jedes Süjet ist Gegenstand der Darstellung für den Relief. Viele und verwickelte Cruppirungen, Schlachten, vorzüglich Seeschlachten sind nicht für dasselbe. *)

Der Bildhauer kann nur Körper en Relief bilden, welche sich rund denken lassen. Wolken, Regen, und Lufterscheinungen sind nicht für ihn.

Auch nicht jede einzelne Figur ist ein Gegenstand der Darstellung im Relief. Verkürzte Figuren beleidigeu das Aug en relief.

Die Süjet für das Relief sind

1) historische Stücke. Dieses ist der edelste Theil der Darstellungen auf den Reliefen, und darin leisteten die Alten vieles. Das Süjet wird entweder aus der Mythologie, oder aus würklichen Geschichten genommen. — Hieher gehören auch häusliche Scenen.

2) Thiere.

3) Gegenstände der Imagination.

Imagination ist a) Fortsetzung des würklichen ins Shönere und Erhabene, b) oder sie fällt ins Unnatürliche, und wird grotesk, arabesk.

Glyptische Werke.

In diesem tritt die Figur in die Fläche zurück; sie

*) Sollten aber Tänze, Schlachten, feyerliche Aufzüge, und überhaupt Compositionen, welche mehrere hintereinander sich bewegende Figuren darstellen und motivieren, nicht zu den günstigsten Süjets des Basreliefs gehören? S. Ramdohr's Charis II Th. 306.

Anmerk. des Herausgeb.

ſind bey groſsen Werken nicht anzuwenden, ſondern nur bey Arbeiten von Silber, Gold und auf Gemmen.

Neunzehentes Capitel.

Reliefe des Alterthums. Noch vorhandene. Gelehrte Reliefe. Die Erklärung derſelben erfodert viele Kenntniſs der Mythen und der alten Philoſophie.

Berühmte Reliefe des Alterthums waren:

1) Homers Schild des Achilles. Il.

2) Heſiods Schild des Hercules.

3) auf dem Kaſten des Kypſelus.

4) an dem Throne zu Amyclä.

Das älteſte Relief, das wir haben, iſt in Villa Albani, Leucothea, welcher der kleine Bacchus von den Nymphen übergeben wird. Winkelmann Geſch. der K. Stor. dell Arti T. I, 188.

Die Kunſt, Reliefe zu verfertigen, wurde erſt vom Phidias zur Vollkommeuheit gebracht. Plin. 36. 9. 12.

An den Hauptwerken des Phidias waren Reliefe. — Am Jupiter zu Olympia, und an der Minerva im Parthenon zu Athen.

Nachher war das Mauſoleum, ein mit Reliefen geziertes Gebäude.

Die ſchönſten griechiſchen Reliefe waren zu Athen an der Facade des Tempels der Minerva und am Wartthum des Demoſthenes.

Zu Rom iſt eine unendliche Menge von Reliefen.

Die ſchönſten ſind an der

Columna Traiani. Dieſe haben alle Schönheiten und Fehler der Reliefe.

Bellori Colonna Traiana, fol.

An der Columna Antonini.

Am Triumphbogen des Titus,

— — — — des Septimius Severus.

— — — — — Conſtantin.

Es gehört nicht in meinen Plan, viele Basreliefs, oder auch nur die vorzüglichſten derſelben einzeln anzuführen und zu beſchreiben. Eben ſo wenig kann ich mich auf die ſchwierige Unterſuchung einlaſſen, welche von ihnen griechiſchen, und welche hetruſciſchen Urſprungs ſind. Nach meiner Ueberzeugung wird man ſich hierüber ſchwerlich jemals vereinigen können, weil die Unterſcheidungsmerkmale fehlen, und man auf unbeſtrittenen etruſciſchen Werken griechiſche Mythen dargeſtellt findet.

Sammlungen von Reliefen ſind

1) im Muſ. Capitolino.

Unter den daſelbſt befindlichen Basreliefs zeichnet ſich vorzüglich einer mit einer bekleideten weiblichen Figur auf halben Leibe aus, die ein Opfer bringt. Kopf und Arme ſind reſtaurirt, und unten ſteht die Inſchrift:

Laberia Felicia

Sacerdos Maxima Matris Deum.

2) Im Muſ. Pio Clementino.

3) Palazzo Giuſtiniani.

Hier befindet ſich ein Basrelief, das unter vielen vorzüglich bemerkt zu werden verdient. Es ſtellt die

Rache, die Oreſt und Pylades an der Klytemneſtra und dem Aegiſt ausübten, dar. Wenn man auch wider das gewählte Süjet manches einwenden kann, ſo wird doch ſchwerlich die Ausführung Tadel verdienen. Ein ganz dieſem ähnliches befindet ſich im Clementiniſchen Muſeum, ſo daſs ſehr wahrſcheinlich beyde Nachahmungen eines Originals ſind.

4) Villa Borgheſe.

5) Villa Pamfili.

6) Villa Medici.

7) Villa Albani.

8) Pall. Mattei.

9) Zu Verona im Muſ. Maffei.

Das Gefecht des Petrokles mit dem Polynices auf einer Urne iſt beſonders merkwürdig. Der eine der Fechtenden liegt auf den Knieen, und verwundet ſeinen Gegner am Schenkel, und Furien auf beyden Seiten ſchwingen Fackeln. Propyläen. 1 St. 80.

Auſſer dieſen beſitzt faſt jeder Pallaſt einige Reliefe.

Im Kupfer ſind die vornehmſten Reliefe geſtochen, von Bartoli in Admiranda Rom. Die ältere Ausgabe ohne Jahrzahl hat 81 Blätter, die neuere von 1693, 83.

Viele ſind gezeichnet in Monumenti inediti Winkelmann's, aber ſie ſind ſehr fehlerhaft.

Der dritte Theil des Muſ. Pio Clement. beſchäftigt ſich bloſs mit den daſelbſt befindlichen Reliefen.

Eine Menge iſt noch nicht copirt.

Reliefe finden ſich auf Grabmälern, Geräthen, Geſchirren.

Die Alten liebten die mythologiſchen Darſtellungen ſehr, und brachten dieſelben auf Todendenkmälern, Haus-

und Opfergeräthen, Waſſen, und auf dem Schmuck der Damen an.

1) Sarkofagen, ſind Käſten von Marmor, Porphyr, oder Alabaſter, worin die Leichname lagen, oder worein die Urne geſetzt wurde. Auf dem Dekel liegt meiſtens die Figur des Leichnams, und an den Seiten ſind gewöhnlich mythologiſche Vorſtellungen, die auf eine verdeckte Weiſe auf den Tod, oder auf das Schickſal deſſen, dem das Grabmal gewidmet war, hinweiſen; oder es ſind pompae bacchicae etc.

Gezeichnet ſind ſie bey Boiſsard, Gori Inſcript. etruſc. Tom. III. tab. 49. Montf. antiq. expl. T. V. et Suppl. V.

2) Urnen. — Darein wurde die Aſche geſetzt. Sie ſind von Stein, Metall, Glas. — Das ſchönſte Stück iſt die Urne des Septimius Severus und ſeiner Gemahlin Julia Paulla. Sie war ehehin im Pall. Barberini, nun aber iſt ſie in England. Die Materie woraus ſie verfertigt iſt, kennt man nicht. Die Reliefe ſind vortrefflich. Bartoli Sepolcri antichi. Rom. 1697. p. 80. Montf. T. V. tab. 19. etc. La Chauſse p. 34.

An Tempel- und Opfergeräthen.

1) Arä — von allerley Form. Man hat herrliche Reliefe an denſelben. Zwey berühmte Stücke ſind in Villa Borgheſe. Winkelm. Mon. ined. n. 11. 15. 21. Montf. T. II, t. 49. und Supp. II, 9. etc. Viele ſind auf dem Capitol, in Gal. Giuſtin; einige zu Venedig in der Marcusb. — In Villa Albani.

2) Tripodes, bey Montfaucon.

3) Vaſen, giebt es ſehr viele Montf. I, 167. ebd. II. Suppl. tab. 13. Raccolta de Vaſi da Lorenzo tiglio

di Rossi. 1713. Montf. III, 70. Suppl. III, 28.

4) Paterae. Mit Gravür. Montf. T. II. Suppl. II.

5) Becher. — Ehehin war ein silberner Becher mit dem Orest im Pal. Corsini.

6) Leuchter von Bronze oder Marmor.

Im Mus. zu Portici sind einige ungemein schöne aus Bronze. Andere sind im Mus. Pio Clement. in Villa Albani. Mon. ined. n. 30. bey Card. Zelada. Darüber schrieb Abbé Marini eine Abhandlung.

7) Lampen aus Thon, Marmor, Bronze.

Man fand sehr viele in Gräbern. Licetus de lucernis antiq. 1652. fol.

Bellori veteres lucernae sepulcrales. Fol. 1702.

Fast alle haben Reliefs. Bonanni Mus. Kirch.

Gläser.

Die meisten Gefäſse wurden in Gräbern der Märtyrer gefunden — einige sind schön gemalt. Buonarotti osservazione sopra alcuni vetri etc. Firenz. 1716. fol.

In Pompeii fand man Spuren von Glasscheiben.

Kriegsgeräthe.

1) Schilde. Die Schilde waren bezeichnet, damit man sie erkennen konnte. Aus diesen Zeichen entstanden in der Folge Reliefe, vornemlich auf den Schilden der Feldherren.

Wir haben einige Clypei votivi.

Zu Paris in der königl. Sammlung ist ein silberner Schild 26′ im Durchschnitt. Man glaubt, es sey der Schild, den Scipio Africanus von den Celtiberiern soll zum Geschenke bekommen haben, wegen seiner edlen Handlung an dem Albucius, und dessen Braut. Liv. 26, p. 598. ed. Gron. Diese Scene soll

auf dem Schild vorgeſtellt ſeyn. Spon. Miſcell. p. 152. — Die Gravür iſt ſehr ſchön. Montf. T. IV. tab. 23. Ein Fiſcher fand ihn bey Avignon in der Rhone, und brachte ihn zu einem Goldſchmidt, von dem ihn ein Antiquar kaufte. 1697 kam er ins königl. Muſeum. Memoires de l' Acad. des Inſcript. T. I. p. 189. Eſsay ſur la bibliotheque du Roi 2 Bände in 8. 1782. Paris. — Winkelmann glaubt es ſey Chryſes mit dem Achilles. Mon ined. prefat. p. 23.

2) Hannibals Schild 27′ im Durchmeſſer, wiegt 23 Mark. Es iſt ein Löwe und ein Palmzweig darauf, das Symbol von Carthago. Man fand ihn 1714 vor Vienne. Man meynt, Hannibal habe dieſen Schild beym Uebergang über die Rhone der Landesgottheit geweiht. S. l'hiſtoire de l'acad. des Inſcript. IX. p. 156. Eſsay ſur la Bibliotheque du Roi p. 288.

Ein ſilberner Schild iſt im Muſ. Florent. Bracci von dem ihn der Grosherzog kaufte, erläuterte ihn in einem 4 Band. — Es iſt eher eine Schale.

Parma Woodwardiana, aus Eiſen, gehörte vorher dem Dr. Milletan, nach deſſen Tod kam er an Woodward. — Der Relief ſoll Roms Befreyung durch den Camillus vorſtellen; die Architektur aber zeigt, daſs er unächt iſt.

3) Helme. Im Herculan fand man eine Menge von vortreflicher Arbeit.

Damenſchmuck.

Ehehin ſand man viel in Gräbern; in den neuern Zeiten wurde das meiſte und ſchönſte davon in Pompeii

gefunden. Abbildungen ſind in Beger. Theſ. Brand. 329—430. Notizie ſulle Antichita et le belle arti p. 17. 1784.

Larvae ſcaenicae, aus Marmor, oder gebrannter Erde: Oft ſind ſie Bildungen in Karrikatur. Ficoroni de larvis ſcenicis. Beger de perſonis Ffurt 1722. — Die gröſste Sammlung hat Card. Albani.

Gelehrte Reliefe.

Apotheoſis Homeri. Eine Marmorplatte vom Archelaus, des Apollonius Sohn. Man fand ſie an der Via Appia, an einem Ort der ehemals ad bovillos hieſs, (iſt alle fratocchie) auf dem Wege nach Albano, wo des Claudius Villa war.

Cuperi Apotheoſis Homeri Amſt. 1683. erläuterte es. Spanheim de uſu et praeſt. nnmiſm. p. 489. Fabretti de Columna Traiani p. 346. Beger de bello et excidio Troiano. Schott explicat. de l' Apoteoſe d'Omer Amſt. 1714. Winkelm. Storia delle arti etc. T. II. p. 171.

Expiatio Herculis, Ηρακλης αναπαυομενος. Ein Relief aus Stucco in Villa Albani. Ehehin war es im Muſ. Farneſ. Daher heiſst es gewöhnlich Monumentum Farneſianum, gezeichnet in Doni Inſcript, Vol. I. tab. 6. Montf. I. tab. 141. Einzeln iſt es herausgegeben von Corſini. Marini Iſcrip. Albani p. 150.

Tabula Iliaca, eine Marmorplatte, wurde an dem Orte gefunden, wo man die Apotheoſe des Homer fand. Sie beſtand anfangs aus einem Mittelſtück und zwey Seitenfeldern, von denen das linke verlohren iſt. — Sie enthält den troianiſchen Krieg aus Homer, Ilias parva, und der Ιλιου περσις des Steſichorus. Erklärt iſt ſie vom Fabretti Golum. Traiani p. 315. Montf. IV. ap-

pend. Begeri bellum et excidium Troianum. Berol. 1699. 4.

Fragmente von einer tab. Iliac. ſind zu Verona im Muſ. Maffei. S. Bibl. der alten Lit. und Kunſt. 1 St. Götting. 1786. Montf. Suppl. IV. tab. 38.

Bey Card. Borgia, ein Fragment einer tabula, welche Thebaniſche Mythen enthielt.

A. Heeren. expoſitio Fragmenti tab. marmor. anaglyphis ornati etc. Rom. 1787. 4.

Wer Reliefe erklären will, muſs ſehr bewandert ſeyn in der Mythologie, vorzüglich in den Bacchiſchen Mythen, und dem Cyclo belli Troiani; in der älteſten Philoſophie; in der Geſchichte, vorzüglich in der griechiſchen; in den Antiquitäten.

Das Studium der Reliefe wird erſchwert, durch die neuern Riſtoratori, welche oft aus zwey und mehrern verſchiedenen Reliefen ein einziges zuſammenſetzten; oft alte Figuren falſch reſtaurirten (Winkelm. mon. inediti) oft neue Figuren nach Gutdünken dazu ſetzten, welche ſich zur Idee des Alten nicht ſchicken.

In Kupferſtichen iſt gewöhnlich nicht angegeben, was antik, und was moderne Reſtauration ſey; deſswegen iſt es ungemein ſchwer, nach denſelben ein Relief richtig zu erklären.

ZWEYTES BUCH.

Malerey.

Erstes Capitel.

Kurze Literatur der alten Malerey.

Die Hauptquelle ist Plinius hist. nat. XXXV, 5—10. Diese Abschnitte erläuterte Durand, in Histoire de la peinture ancienne, Lond. 1725. fol. und Falconet ecclairciss. sur le 35 Livre de Plin.

Franc. Junius de pictura veterum, erschien zuerst in 4to 1637, dann in fol. 1694 zu Rotterdam, teutsch. Breslau 1777. 8. ist sehr weitschweifig.

Turnbull's Treatise on ancient Painting. Lond. 1740. fol. ist im unerträglich weitschweifigen Prediger-ton geschrieben.

Ioh. Schefferi Graphica. Upsal. 1699. 8.

Bulenger de pictura veterum Lugd. 1627. ist blos Nomenclatur.

Eclaircissement sur quelques passages de Pline tom. 19. Mem. de l'Academie der Insc. und tom. 25. reflexions sur quelques chapitres de Pline, von Mr. de la Nauzée.

Vicenzo Requeno, Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e Romani pittori. 1te Ausgabe. Rom, 1786. 2te Ausg. Parma 1787. 2 B.

Riem über die Malerey der Alten. Berlin 1787.

Zweytes Capitel.

Ueberreste von alten Gemälden und Copien derselben.

Was uns von den Werken der Malerey unter den Alten übrig ist, ist nicht hinreichend, uns eine richtige Idee von dem Umfange der Kunst zu geben, welchen sie bey den Griechen hatte. Wir können die Werke der grofsen Meister blofs aus den Beschreibungen der Alten; auf unsre Zeiten ist aber keines derselben gekommen. Alles, was bis jetzt gefunden worden ist, besteht aus Wandgemälden, auf trocknem oder frischem Kalk gemalt, fast alle von mittelmäfsigen Meistern, und haben sich noch dazu in Gräbern, in Bädern, und in den verschütteten Städten Herculan, Pompeii und Stabiä erhalten.

Schon im 16ten Jahrhunderte, zu den Zeiten Rafaels, entdeckte man in den Ruinen der Thermarum Titi einige Zimmer mit Wandgemälden. Sie waren gröfstentheils Arabesken, und Rafael nahm daraus das Süjet zu seinen Loggie Vaticane. Nachher wurden diese Zimmer vernachläfsigt, wieder verschüttet, ruinirt. Einige behaupten sogar, Rafael habe sie selbst wieder verschütten lassen, damit man nicht erfahren möge, woher er die Idee zu seinen Loggie genommen habe.

Mit den Abzeichnungen davon wurde nicht gehörig umgegangen; daher war diese Entdeckung für die Kenntnifs der alten Malerey von keinem Nutzen. Man findet sie zwar in der Bibliotheca Vaticana von Santo Bartoli abgezeichnet; aber wahrscheinlich blofs nach ältern Copien und nicht nach den Originalen. In den

neuern Zeitez fand man diese Zimmer wieder, und liess die Gemälde abzeichnen. Miri in Rom gab sie heraus. Man hat colorirte und schwarze Exemplare davon; die erstern sind ungemein selten, und kostbar. Von dem Colorit kann man an Ort und Stelle wenig erkennen; fast alles ist verblichen, oder vom Fackeldampf schwarz geworden. Von den meisten Gemälden sieht man nichts, als die Umrisse.

Gezeichnet und gestochen wurden verschiedene alte Gemälde vom Santo Bartoli, und unter dem Titel: Picturae antiquae cryptarum rom. 1706 herausgegeben. Caylus liess diese Sammlung nachstechen und nur 30 Exemplare abziehen. Das berühmteste unter dieser Sammlung ist Nuptiae Aldobrandinae. Winkelmann glaubt, es sey die Hochzeit des Peleus und der Thetis. Winkelm. Storia II, 42. Turnabull 4. Montf. III, 220.

Im Jahr 1675 wurde ein Theil der Via Flaminia entdeckt. An diesem fand man die Sepulcra Nasonum, und in denselben viele Inschriften, und Gemälde an den Wänden und Decken. Santo Bartoli zeichnete sie und gab 1680 die Gemälde heraus. Das Grab wurde zerstört, und 1680 waren alle Gemälde verdorben. Nur drey Stücke haben sich davon erhalten: Oedipus mit der Sphinx; eine Tygerjagd, und eine Jagd zu Pferd. Diese sind in der Villa Altieri. Von den zwey letztern finden sich bey Montf. T. III, tab. 180 Abbildungen.

Verschiedene andere Gemälde aus den Sepulcris Nasonum sind ebenfalls bey Montf. T. III. tab. 69. tab.

175. 178. Tom. I. tab. 108. 130. T. V. 126. Aus Sepolcri Antichi des Bartoli Montf. V. t. 6. ſeqq.

Im Jahr 1722 und 1724 wurden in den Ruinen des kaiſerlichen Pallaſts auf dem Palatiniſchen Hügel verſchiedene Zimmer mit Gemälden entdeckt. Sie kamen nach Parma, von dort nach Neapel, wo ſie verderbt wurden.

Von den Gemälden in Bädern des Auguſt giebt Montf. Suppl. IV. tab. 59. einige Nachricht.

In der Villa Adriani zu Tivoli ſind in einem Zimmer noch einige alte Malereyen.

Im Pallaſt Barberini ſind einige antike Wandgemälde. Man fand ſie als man den Grund zu dieſem Pallaſte grub. Eines davon iſt Roma ſedens, in Lebensgröſse. Montf. I. tab. 193. ein anderes iſt eine liegende Venus mit einem Amor. Carlo Maratti ergänzte verſchiedenes daran. Winkelm. T. II. 42. Lambec. bibl. Caeſ. Lib, III. p. 376,

Auſſer dieſen giebts noch verſchiedene einzelne Stücke. Eine gemalte Wand war ehemals in der Pyramide des Ceſtius, ſie iſt bey Bartoli, Sepolcri antichi tab. 65. gezeichnet.

Zwanzig kleine Gemälde, zu Antium gefunden, ſind zu Dresden.

Dr. Middleton hatte eine Landfete.

1777 fand Azara bey den Bädern des Domitian ein Gewölbe mit Malereyen. Drey Stücke hat Mengs davon gezeichnet, und vier ſind in Kupfer geſtochen. 1) Venus, welche Amorinen von einem Baum ſchüttelt. 3) Ein ſterbender Adonis. 3) Venus an einem Felſen. 5) Adonis geht auf die Jagd.

Die gröſste und wichtigſte Sammlung iſt die herculaniſche zu Portici. Sie enthält zwar heine Meiſterſtücke, aber viele Stücke ſind wegen des leichten Umriſſes, und des Chiaroſcuro ſehr ſchön. Mengs Op. T. II. p. 109. Winkelm. Stor. T. II. p. 45.

Le Pitture antiche d'Ercolano — con qualche ſpiegazioni (di Pasquale Carcani). Neap. 1757 ſqq. bis jetzt ſind ſechs Bände in gr. fol. erſchienen. Ein Nachſtich dieſes koſtbaren Werkes von Kilian, mit ſchätzbaren Erläuterungen des Hrn. von Murr, nahm zu Augsburg 1777 fol. den Anfang.

In Handſchriften findet man hin und wieder Gemälde, die meiſt elend gezeichnet, aber wegen des herrlichen Colorits zu ſchätzen ſind.

In der Handſchrift des Dioscorides. Lambec. bibl. Vindob. T. III. p. 3. Montf. III.

Zu Wien iſt ein altes Calendarium romanum mit Gemälden. Lambec. T. IV. Man glaubt, die Handſchrift ſey ungefähr vom Jahr 354. Montf. Suppl.

In der Vat. bibl. iſt ein Virgil und ein Terenz *mit* Gemälden.

Zu Venedig ein Marcianus Capella mit ungemein ſchönen Miniaturmalereyen.

Drittes Capitel.

Farben der Alten und Gebrauch derſelben.

Die Oelfarben kannten die Alten nicht. Sie hatten blos Erd und Saftfarben.

Die Hauptſchriftſteller über die Farben der Alten ſind Plin. Hiſt. Nat. XXXV. ſect. 12. p. 784. ſ. ed. Hard. und Vitruv. VII. 6.

Wenn man diese Stellen vergleicht, so ergibt sich, dass die Alten folgende Farben hatten:

1) Sinopis Pontica, eine feine Okkererde.

2) Paraetonion, eine weisse Farbe, welche in Aegypten an den Meeresküsten gefunden wurde.

3) Purpurissum, ein dunkles Roth, von hohem Werthe. Es wurde aus Purpurschnecken, und creta argentaria verfertigt.

4) Indicuscolor ein sehr schönes Blau.

5) Armenium.

6) Zinnober. Plin. 33. p. 625.

7) Minium. Ebend.

8) Auripigmentum ebend. p. 618. Ein sehr schönes Grün.

9) Atramentum.

Aus diesem erhellet, dass die Alten alle unsre Hauptfarben hatten; wir haben nur mehrere Nüancen.

Caylus in Hist. de l' Ac. der Inscript. T. 25. und de la Nanzée ib. p. 741.

Die Alten theilten ihre Farben in colores austeri und floridi ein. (couleur chargée und couleur vive). Die letztern mussten dem Maler wegen ihres hohen Preises gegeben werden. Plin. 35. sect. 12. Sie waren: Minium, Armenium, cinnabari, chrysocolla, Indicum, purpurissum.

Die älteste Art, die Farben zu gebrauchen, war monochromatisch, d. i. man bediente sich nur Einer Farbe. Man zeichnete die Umrisse der Figuren, und füllte diese mit Einer Farbe aus. So sind noch einige ägyptische Gemälde. Auch im Herculan fand man verschiedene. Winkelm. Stor. II, 58. etc. Plin. 35. sect. 5.

Nachher erfand man die Kunſt mehrere Farben zu gebrauchen. Die groſsen alten Meiſter bedienten ſich weniger Farben. (Plinius 35. ſect. 32.) ſagt, Apelles, Echion, Melanthius und Nicomachus hätten nur mit albo, ocrea, ſubflava, rubrica, atramento ihre Gemälde gemalt, und Cicero behauptet das nämliche von den Tinten des Stils: (Brut. No. 110.) *Similis eſt in pictura ratio in qua Zeuxin, et Polygnotum, et Timantem et eorum, qui non ſunt uſi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus.*

Späterhin bediente man ſich mehrerer Farben, aber dadurch verlohr auch die Kunſt ihre Gröſse, worüber Plinius und Vitruv. VII, 15. ſehr klagen. Der erſtere ſagt am angeführten Orte: *Nunc et purpuris in parietes migrantibus, et India conferente, fluminum ſuorum limum, et draconum et elephantorum ſaniem, nulla nobilis pictura eſt. Omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. Ita eſt, quoniam rerum, non animi, pretiis excubatur.*

Viertes Capitel.

Stoffe, worauf gemalt wurde.

Die alten Maler bedienten ſich beynahe der nämlichen Stoffe, deren ſich die neuern bedienen. Die vorzüglichſten aber waren:

Holz. Daher kommt der Name tabula, eigentlich ein einzelnes Gemälde. In den ſüdlichen Gegenden hat man ſehr feinädriges Holz, das ſich nicht wirft,

und worauf ſich gut malen läſst. Es iſt die larix femina Plin. H. N. 16. ſect.

Manchmal malte man auf getäfelte Wände. So war der Tempel der Minerva zu Syracus. Cic. in Verrem. IV, 55.

Kalk. Entweder *al freſco*, dieſes hieſs *in udo pingere*; oder *alla tempera*, auf trockenem Grund, *in cretula pingere*. Die Gemälde zu Pompeii ſind alle auf die letztere Art. (Harduinus ad Plin. 35. Sect. 31. not. 1.)

Elfenbein, tabulae parvae.

Leinwand. Nero lieſs ſein Bild 120 Fuſs hoch auf Leinwand malen. Plin. l. 35. 33.

Glas. Man hat viele bemalte Glasſtücke in den alten Gräbern gefunden. Buonaruotti framenti de vaſi antichi Flor. Auch im Herculan ſind einige gefundon worden.

Eine eigene Malerey iſt auf irdenen Gefäſsen, wovon eine groſse Menge in Campanien und Hetrurien gefunden wird. Einige ſind mit einer, andere mit mehrern Farben bemalt. Wie die Alten bey dieſer Malerey verfuhren, iſt unbekannt. Winkelmanns Hypotheſe, (Winkelm. Storia T. II.) daſs die Vaſen gemalt wurden während ſie glühten, iſt ſehr unwahrſcheinlich. Vielleicht verfuhren ſie alſo dabey: Man überzog das Gefäſs zuerſt mit ſo vielen feinen Lagen von ſehr feinem Thon, welcher die Farben hatte, die man dem Gemälde geben wollte, und lieſs es an der Sonne trocknen. Dann machte man die Malerey, das heiſst, man ſchabte von der obern Lage ſo viel weg, als nöthig war, die Figuren herauszubringen. So erhielt dieſe

eine von der Oberfläche verſchiedene Farbe; und dann kamen die Gefäſse in den Brennofen. Auf dieſen Vaſen findet man ſehr intereſſante Darſtellungen.

Der Herausgeber der italieniſchen Überſetzung der Geſchichte der Kunſt meynt, die Malerey auf den Vaſen ſey eine Art von enkauſtiſcher Malerey. Storia delle Arti T. II. not. 2. p. 52. 63.*)

Die Malerey der Vaſen beſchäftigte den d'Hancarville ſehr. Er machte mehrere Verſuche, und fand, daſs der Grund zur Malerey, eine gelbe Farbe ſey, welche auf das Gefäſs aufgetragen worden wäre, während es noch feucht war. Dann habe man ins Gemälde mit eben der Farbe, welche zum Grund diente, die Linien gemacht.

A Collection of Etruſian, Greek and Roman Antiquities etc. Naples 1766—1775. 4. Vol. max. A. F. Gorii Muſeum Etruſcum Flor. 1737. 2. Vol, fol.

Jo. Bapt. Paſſeri Picturae Etruſcorum in vaſculis Rom. 1767—75. 3 Vol. fol.

Die Engländer, Wedgwood und Bentley, haben die hetruſciſchen Gefäſse in terra cotta nachgebildet.

Fünftes Capitel.

Wachsmalerey oder Enkauſtik.

Wir haben davon nichts mehr übrig; ſelbſt die Art, wie die Alten bey dieſer Malerey verfuhren, iſt, wo nicht ganz unbekannt, doch noch nicht zuverläſsig wie-

*) Plin. L. 36. 64. ſcheint dieſe Muthmaſſung zu beſtätigen, wenn er ſagt: *Agrippa certe in thermis, quas Romae fecit, ſiglinum opus encauſto pinxit.*

der gefunden worden. Nur aus der Benennung, *pictura encauſtica* und aus den Redensarten *encauſto pingere, ceris pingere atque picturam inurere*, muſs man der Verfahrungsart dieſer Malery auf die Spur zu kommen ſuchen.

Der Graf Caylus und Bachelier waren die erſten, welche gegen das Jahr 1749 verſuchten, die alte Enkauſtik wieder zu erfinden. Ihre Verſuche liefen unglücklich ab. Wenige Jahre hierauf legte der erſte ſeine Ideen der Maleracademie zu Paris vor, und lieſs 1754 von Vien einen Minervenkopf nach dieſen Ideen malen. Dieſen legte er der Academie der Wiſſenſchaften 1755 vor. — Bachelier nahm nun auch ſeine Verſuche wieder vor, und war glüchlicher, als vorher. Man bemerkte aber, daſs ſeine Wachsmalerey von jener der Alten, wovon Plin. (H. N. lib. 35. ſect. 41.) ſpricht, verſchieden ſey.

Nach dieſen machten mehrere Verſuche, welche ganz von der Manier des Caylus abgiengen.

Calau (S. Leipz. Intell. Blat. 1760. n. 45.) war darin am glücklichſten.

Am beſten ſchrieben über die Wachsmalerey Vicenzo Requeno, in Saggi ſub riſtabilimento dell' Antica arte de Greci e Romani pittori. Parma 1787.

Plinius unterſcheidet, in der ſchon angeführten Stelle, drey Arten der Wachsmalerey: *Encauſto pingendi duo fuiſſe antiquitus genera conſtat, cera et in ebore, ceſtro, id eſt, viriculo, donec claſſes pingi coepere. Hoc tertium acceſſit, reſolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus nec ſole, nec ſale, ventisque corrumpitur.*

1) Alſo ceſtro in ebore, mit dem Griffel auf Elfenbein oder geglättetes Holz. Man grub die Umriſſe in

ein mit einer beliebigen Farbe getränktes Bret oder Elfenbeinstück mit der spitzigen Seite des Griffels ein. Mit dem breiten schabte man die Fäserchen ab, und fuhr dann mit der Spitze den Umrissen weiter nach.

2) Cera cum cestro, Wachs mit dem Griffel, Man bereitete das mit Farben getränkte Wachs, und setzte es in Form von Cylinderchen anf das Farbenbret. Zur Seite des Malers war eine Glutpfanne, um die verschiedenen Griffel immer warm zu erhalten. Nachdem die Umrisse gemacht waren, wurden die Farben mit dem spitzigeen Theil geritzt, und mit dem breiten gestrichen; und so entstand das Gemälde.

3) Resolutis igne ceris et penicillo utendi, im Feuer aufgelösstes Wachs mit dem Pinsel aufgetragen. Die Wachsfarben gewannen durch diese Verfahrungsart eine ausserordentliche Dauer, und konnten weder von der Sonne, noch von dem Seewasser beschädigt werdsn. Man bediente sich ihrer zu Gemälden an Schiffen, und hiess sie vorzugsweise die Schiffsmalerey. *)

Endlich wurden die Gemälde geglättet.

Sechstes Capitel.

Verschiedene ältere Arten der Gemälde

Die alten grossen Meister malten meistens mit Wasserfarben. Um ihren Gemälden Dauer zu geben, bedienten sie sich eines gewissen *atramenti*, eines Firnisses, wel-

*) Tobias Mayers Erfindung einer Art Wachsgemälde. Gött. gel. Anzeigen 1759. p. 402.

cher die Stücke gegen die Wirkungen der Luft ſchützte. An Wandgemälden zu Herculanum und Pompeii fand man ihn noch.

Miniaturgemälde kannten die Alten. Wahrſcheinlich malte Parrhaſius auch dergleichen. Plinius ſagt von ihm, pinxit libidines in parvis tabulis. Zu Pompeii fand man einige ungemein ſchöne Stücke.

Es iſt nicht ausgemacht, ob die Alten die Paſtelmalerey kanntan. Dieſe Farben widerſtehen der Luft nicht, es hat ſich nichts erhalten können.

Verſchiedene Arten von Malereyen:

1) Hiſtoriſche Malerey; dieſe war die Kunſt der alten groſsen Meiſter. Sie nahm ihre Süjets aus der Mythologie und Geſchichte. — Unter den Gemälden zu Portici ſind verſchicdene hiſtoriſche Gemälde.

2) Arabesken kannte man von Auguſts Zeiten an. Vitruv. VIII, 5. (Harpaginetuli ſtriati). *)

3) Decorationsmalerey war anders als bey uns. Die Alten hatten ungeheure, offene Theater, und ſpielten am hellen Tage. Serapion wird vom Plinius (XXXV. 37.) für den beſten Decorationsmaler erklärt.

Die Alten malten die Hauptſcenen eines theatraliſchen Stücks, und hiengen ſie ſtatt der Comödienzettel aus. Dieſes waren tabulae comicae.

4) Platfondmalerey iſt bey ihnen nie vollkommen geworden; ſie konnten ſich in die Perſpectiv nicht ſchicken.

*) Ueber den Gebrauch der Arabesken und Grotesken. Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften p. 1.

Gegenſtände an Decken können dargeſtellt werden

1) Man denkt ſich ein Gemälde, das beſtimmt war, an der Wand zu hängen, ſey an der Decke angebracht worden. Dann erſcheinen die Figuren ohne Verkürzung.

2) Man denkt ſich, man ſehe die Scenen in der Luft — dann müſſen die Figuren verkürzt werden.

Für die Plafondmalerey ſind nur wenige Süjet. Keine ſchwere Körper- als Häuſer u. ſ. w.

5) Landſchaftsmalerey — unter den heculaniſchen Gemälden ſind viele. Alle haben Fehler in der Perſpective. — Thiere und Fruchtſtücke findet man ebenfalls.

6) Niedrige Gegenſtände waren verachtet. Die Alten hatten einige Maler, welche ſich damit abgaben, man nannte ſie aber Rhyparographen. Plin. 35. ſect. 37. nennt einen Pyreicus, der ſich mit dieſer Malerey beſchäftigte.

7) Allegoriſche Gemälde hatten ſie auch. Lucian führt einige davon an. Wir haben noch tabulam Cebetis, oder die Erklärung eines allegoriſchen Gemäldes, das in einem Saturnustempel hieng, und die mancherley Mittel und Wege ſchildert, die die Menſchen bey ihren Streben nach Glückſeligkeit zu ergreifen pflegen. *Caylus* in Hiſtorie de l' Ac. des Inſcript. T. 29. p. 149. Über die Schrift des Cebes genannt πιναξ. von I. G. *Schilling*.

Siebentes Capitel.

Würdigung der Verdienste der alten Maler. Ob sie die Perspective gekannt haben.

Wie viel haben die Alten in der Malerey geleistet?

Bey der Beantwortung dieser Frage muss man sich vor den zwey Extremen hüten, vor zu lauter Bewunderung, und allzugrosser Verachtung. Wir haben zwar keine Hauptstücke, woraus wir die Stärke der alten Maler lernen könnten; aber aus einigen subsidiarischen Argumenten läst sichs schliessen, dass sie es sehr weit in ihrer Kunst gebracht haben müssen, Die Bildhauerkunst war bey ihnen auf den möglichsten Grad der Vollkommenheit gebracht. Diese hat mit der Malerey die Zeichnungskunst gemein — also standen sie schon in dem ersten Hauptstück der Malerey auf einer sehr hohen Stufe. Aus dem Zeichniss der alten Schriftsteller von den Werken der grossen Meister erhellet, dass die Alten grosse Kunststücke müssen gehabt haben. Lucian beschreibt einige Gemälde des Zeuxis und Apelles.

Wenn man die neuen Werke, nach dem Zeichniss der Alten, mit jenen der Alten Künstler vergleicht, so folgt: dass die griechischen Künstler mehr Empfindung in ihre Gemälde gebracht, als die Neuern, dass sie in Ansehung des Ausdrucks, der Stellungen, Proportionen, Umrisse, vollkommner waren, dass sie im Ideal unsre Kunstler übertroffen haben.

In dem Colorit können die alten grossen Werke mit den neuern nicht verglichen werden — jene hatten Wasser, diese Oelfarben. Die Wasserfarben der Alten waren aber sehr schön.

Die Gruppirung verſtunden die Alten nicht ſo gut, als die Neuern. Sie hatten die Kenntniſse von Licht und Schatten, vom Helldunkel, und der Perſpective nicht, welche die Neuern haben. Ihre Gemälde hatten faſt das Anſehen von Basreliefen; die Figuren ſtanden meiſtens neben einander. Die Alten machten nach einer Bemerkung des Mengs wenige Figuren auf ihre Tableau. Daran thaten ſie wohl; denn viele Nebenſiguren ſchwächen die Wirkung der Hauptfiguren. Vielleicht aber waren ſie deſswegen mit ihren Figuren ſo ſparſam, weil ſie mit der Gruppirung ſich nicht zu helfen wuſsten. Zwar hatten ſie auch Schlachtengemälde, dieſe müſſen aber nach unſern Begriffen von maleriſcher Gruppirung doch immer ein armſeliges Ausſehen gehabt haben.

Ob die Alten die Perſpective verſtanden haben, darüber iſt ſehr viel geſtritten worden. —

Perſpective iſt die Wiſſenſchaft mehrere Gegenſtände mit einem Theil des Raums, in welchem ſie ſich befinden, ſo vorzuſtellen, wie dieſe Gegenſtände auf verſchiedene Plane des Raums zerſtreut, mit ſammt dem Raume, dem Auge auf einem und ebendemſelben Standort erſcheinen würden.

1) Linienperſpective.

2) Luftperſpective.

Die Hauptgründe, worauf man die Beweiſe für die Kenntniſs der Perſpective der Alten gründet, ſind zwey Stellen des Plins Lib. 35. ſect, 36. §. 8. und 10. In der erſten ſagt er vom Pamphilus: primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipua Geometrice, et Arithmetice, ſine quibus negabat artem perfici poſſe. In der zweyten ſagt er vom Apelles; Cedebat Amphioni de

dispositione, Asclepiadoro de mensuris, hoc est, quanto quid a quo distare debeat. Allein es ist nicht deutlich, ob von den beyden Arten der Perspective hier die Rede sey. Es entscheiden also diese Stellen nichts. In den Gemälden zu Portici trift man äusserst wenige Perspective an.

Den Streit über die Perspective fieng Perault gegen Boileau an.

Nachher schrieben über dieselbe Abbé Sallier in Mon. de l' Academie des Inscr. T. VIII. und Graf Caylus ebend. Tom. XXXII. p. 320.

Später wurde der Streit erneuert zwischen Klotz und Lessing. Klotz in seinem Buch über die Steinschneidekunst der Alten wollte aus Gemmen die Kenntnisse der Alten in der Perspective beweisen. Allein dieses ist nicht möglich; aus Reliefen, wie die Gemmen sind, kan nichts für, und nichts wider die Kenntniss der Alten in dieser Kunst bewiesen werden. Lessing schrieb gegen ihn in den antiquarischen Briefen. 1 B.

Lippert in der Vorrede zur Dactyliothek p. 80. Meister de optica veterum in Comment. Ac. Gotting. Tom. V. und VI. Sein Resultat ist, die Alten wären in der Perspective den Neuern unendlich weit nachzusetzen.

Ramdohr, über Malerey und Bildhauerkunst zu Rom. Er neigt sich auf die Seite derer, welche den Alten grosse Kenntniss der Perspective absprechen.

Helldunkel. Auch davon sollen die Alten Kenntnisse gehabt haben. Plin. Hist. Nat. XXXV. sect. 51. sagt von der Ausbildung der Malerey: Tantum se ars ipsa distinxit, et invenit lumen et umbras, differentia co-

lorum alterna vice ſeſe excitante. Deinde adiectus eſt ſplendor, alius hic quam lumen, qnem quia inter hoc et umbram eſſet, appellaverunt tonon: commiſſuras colorum et tranſitus, harmogen. Tonon nimmt man für Helldunkel. *)

Achtes Capitel.

Entwicklung der Urſachen, warum die griechiſchen Maler aus den beſten Zeiten der Kunſt die Landſchaftsmalerey vernachläſsigten.

Daſs die Griechen in den guten Zeiten der Kunſt, der Landſchaftsmalerey nicht viel nachgefragt haben, iſt bekannt, und die Rigoriſten in der Kunſt ſtehen ja noch heutiges Tags an, ob ſie den Landſchaftsmaler überhaupt als ächten Künſtler gelten laſſen ſollen. Aber was man auch nicht genug bemerkt hat, auch von einer Landſchafts-Dichtung, als einer eigenen Art von Poeſie, die der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen ohngefähr eben ſo, wie die Landſchaftsmalerey der Thier- und Menſchenmalerey entgegen ſteht, hat man in den Alten wenig Beyſpiele aufzuweiſen.

Es iſt nämlich etwas ganz anders, ob man die unbeſeelte Natur blos als Local einer Handlung in eine Schilderung mit aufnimmt, und wo es etwa nöthig iſt, von ihr die Farben zur Darſtellung der beſeelten entlehnt, wie der Hiſtorienmaler und der epiſche Dichter

*) Dem verdorbenen Colorit der Antiken durch die Chemie wieder aufzuhelfen, erfand D. Nic. Martelli. Lettera del. S. Dottore Nic. Martelli al S. Prenc. D. Sigism. Chigi. in Notizie ſulle antidita etc. 1784. p. 13.

häufig thun, oder ob man es gerade umkehrt, wie der Landschaftsmaler, die unbeseelte Natur für sich selbst zur Heldin seiner Schilderung, und den Menschen blos zum Figuranten in derselben macht. — Den Neuern, worunter zum Theil schon die Zeitgenossen des Plinius gehören, war es aufbehalten, in Landschaftsgemälden und Landschaftspoesien diesen Theil der Natur für sich selbst zum Gegenstande einer eigenen Darstellung zu machen, und so das Gebiet der Kunst, welches die Alten blos auf Menschheit und Menschenähnlichkeit scheinen eingeschränkt zu haben, mit dieser neuen Provinz zu bereichern.

Woher wohl diese Gleichgültigkeit der griechischen Künstler für eine Gattung, die wir Neuen so allgemein schätzen? Vielleicht fand er denselben mit seinen Begriffen von Kunst nicht vereinbar?

Es ist nie der Stoff, sondern blos die Behandlungsweise, was den Künstler und Dichter macht. Steht man also an, Gemälde oder Dichtungen, welche blos unbeseelte Gegenstände zu ihrem Gegenstande haben, für ächte Werke der schönen Kunst, (derjenigen nämlich, in welcher ein Ideal möglich ist) zu erkennen, so zweifelt man an der Möglichkeit, diese Gegenstände so zu behandein, wie es der Charakter der schönen Kunst erheischt. Was ist dies nun für ein Charakter, mit dem sich die blos landschaftliche Natur nicht ganz soll vertragen können? Es muss derselbe seyn, der die schöne Kunst von der blos angenehmen unterscheidet. Nun theilen aber beyde den Charakter der Freyheit; folglich muss das angenehme Kunstwerk, wenn es zugleich ein schönes seyn soll, den Charakter der Nothwendigkeit an sich tragen.

Wenn man unter Poeſie überhaupt die Kunſt verſteht, uns durch einen freyen Effect unſerer productiven Einbildungskraft in beſtimmte Empfindungen zu verſetzen, ſo ergeben ſich daraus zweyerley Foderungen, denen kein Dichter, der dieſen Namen nicht verlieren will, ſich entziehen kann. Er muſs fürs erſte unſre Einbildungskraft frey ſpielen, und ſelbſt handeln laſſen, und zweytens muſs er nichts deſtoweniger ſeiner Wirkung gewiſs ſeyn, und eine beſtimmte Empfindung erzeugen. Dieſe Foderungen ſcheinen einander anfänglich ganz widerſprechend zu ſeyn, denn nach der erſten müſste unſre Einbildungshraft herrſchen, und keinen andern als ihren eigenen Geſetzen gehorchen; nach der andern müſste ſie dienen, und dem Geſetze des Dichters gehorchen. Wie hebt der Dichter dieſen Widerſpruch? Dadurch, daſs er unſrer Einbildungskraft keinen andern Gang vorſchreibt, als den ſie in ihrer vollen Freyheit und nach ihren eignen Geſetzen nehmen müſste, daſs er ſeinen Zweck durch Natur erreicht, und die äuſsre Nothwendigkeit in eine innere verwandelt. Es findet ſich alsdenn, daſs beyde Foderungen einander nicht nur nicht aufheben, ſondern vielmehr in ſich enthalten, und daſs die höchſte Freyheit gerade nur durch die höchſte Beſtimmtheit möglich iſt.

Hier ſtellen ſich aber dem Dichter zwey groſse Schwierigkeiten in den Weg. Die Imagination in ihrer Freyheit folgt, wie bekannt iſt, bloſs dem Geſetz der Ideenverbindung, die ſich urſprüglich nur auf einen zufälligen Zuſammenhang der Wahrnehmungen in der Zeit, mithin auf etwas ganz empiriſches, gründet. Nichts deſtoweniger muſs der Dichter dieſen empiri-

ſchen Effect der Aſſociation zu berechnen wiſſen, weil er nur in ſofern Dichter iſt, als er durch eine freye Selbſthandlung unſrer Einbildungskraft ſeinen Zweck erreicht. Um ihn zu erreichen, muſs er aber eine Geſetzmäſsigkeit darinnen entdecken, und den empiriſchen Zuſammenhang der Vorſtellung auf Nothwendigkeit zurückführen hönnen, Unſre Vorſtellungen aber ſtehen nur in ſoferne in einem nothwendigen Zuſammenhang, als ſie ſich auf eine objective Verknüpfung in den Erſcheinungen, nicht blos auf ein ſubjectives und willkührliches Gedankenſpiel, gründen. An dieſe objective Verknüpfung in den Erſcheinungen hält ſich alſo der Dichter, und nur wenn er von ſeinem Stoff alles ſorgfältig geſondert hat, was blos aus ſubjectiven und zufälligen Quellen hinzugekommen iſt, nur wenn er gewiſs iſt, daſs er ſich an das reine Object gehalten, und ſich ſelbſt zuvor dem Geſetze unterworfen hat, nach welchem die Einbildungskraft in allen Subjecten ſich richtet, nur dann kann er verſichert ſeyn, daſs die Imagination aller andern in ihrer Freyheit mit dem Gange, den er ihr vorſchreibt, zuſammenſtimmen werde.

Aber er will die Einbildungskraft nur deſswegen in ein beſtimmtes Spiel verſetzen, um beſtimmt auf das Herz wirken zu können. So ſchwer ſchon die erſte Aufgabe iſt, das Spiel der Imagination, unbeſchadet der Freyheit, zu beſtimmen, ſo ſchwer iſt die zweyte, durch dieſes Spiel der Imagination den Empfindungszuſtand des Subjects zu beſtimmen.

Neuntes Capitel.

Geschichte der Malerey.

Die Hauptschrift ist das 35 Buch Plin. H. N. sect. 34—40.

Der Anfang der Malerey verliert sich in die dunkelsten Zeiten des Alterthums, und ist nicht zu bestimmen. Kunst wurde sie aber erst in der Folge, da man anfieng, Regeln für dieselbe zu erfinden, und nach ihnen zu arbeiten.

Die Malerey wurde bey den Griechen weit später als die Bildhauerkunst erfunden und zur Vollkommenheit gebracht.

Zu Homers Zeiten existirte nach der Meynung des Plinius (lib. 35. sect. 9.) die Malerey noch nicht. Denn man trift bey dem Dichter wohl Spuren von Bildhauerkunst, aber keine von der Malerey an.

Wann und wo die griechische Malerey erfunden worden sey, ist ungewiss. Einige geben für den Ort ihrer Erfindung Sicyon, andere Corinth an.

Zuerst bestand die Malerey in einer Zeichnung der Umrisse; Pictura linearis, für deren Erfinder Cleanthes ein Corinthier, oder Philocles ein Ägyptier, gehalten wurden.

Nachgehends zeichnete man in diese Umrisse Linien, und dieses soll Telephanes aus Sicyon oder Ardices aus Corinth gelehrt haben.

Dann füllte man die Umrisse mit Einer Farbe aus (monochroma). Dieses soll Cleophanes der Corinthier gelehrt haben.

Muskeln und Adern zeigte zuerst im Gemälde Cimon von Cleona an, Plin. ebd. auch die Glieder, und wurde im Faltenwurf besser.

Das erste Gemälde, wovon man Nachricht hat, ist die Schlacht der Magneter in Lydien, zur Zeit des Königs Candaules. Bularchus malte sie, und sein Gemälde wurde mit Gold aufgewogen. Dieses Gemälde wurde wahrscheinlich vor der 18ten Olympiade verfertigt, in welcher Candaules starb. Plin. VII. sect. 59. XXXV. sect. 34.

Panäus der Bruder des Phidias malte im Pöcile zu Athen, ungefähr in der 86ten Olympiade, das Treffen bey Marathon. Plin. l. c. sect. 34. sagt, damals habe die Farbengebung und die Malerkunst schon so grosse Fortschritte gemacht, ut in eo praelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiadem, Callimachum, Cynegyrum: Barbarorum Datim, Artaphernem. Das Gemälde beschreibt Pausan. I, 14. Panäus malte auch die Verzierungen zum Olympischen Jupiter Paus. Eliac. A. p. 158. Strab. VIII. p. 542.

Selbst Phidias wird vom Plinius unter den Malern aufgeführt: et Phidiam ipsum initio pictorem fuisse traditur, Olympiumque Athenis ab eo pictum. Vielleicht hat Plinius hier geirrt, und das Wort εγραψεν, welches im griechischen Original seiner Quelle war, unrecht übersetzt.

Merkwürdig ist es, daſs schon damals zwischen Malern Wettstreite angestellt wurden. Panäus stritte zu Corinth und Delph um den Vorzug mit einem andern Maler, Timagoras aus Chalcis, und dem letztern wurde in den Pythischen Spielen der Sieg zuerkannt.

Polygnotus aus Thaſus, war ein Zeitgenoſſe des Panäus, und malte mit dieſem gemeinſchaftlich an dem Pöcile zu Athen.

Er hatte viele Verdienſte um die Kunſt. *Primus mulieres lucida veſte pinxit, capita earum mitris verſicoloribus operuit — inſtituit os adaperire, dentes oſtendere, vultum ab antiquo rigore variare.* Plin. l. c.

Er brachte auch ſchon Charakterausdrück in ſeine Bildniſſe. Dieſes will wahrſcheinlich Ariſtoteles ſagen. Polit. III. c. 5. Δει μη τα Παυσωνος θεωρειν, αλλα τα Πολυγνωει, κ'αντουτις αλλος των γραφεων η ων αγαλματοποιων εϛιν ἠθικος. cf. Ariſtot. de Poetica. 6. —

Er führte ſchon eine idealiſche Bildung ein. Ariſtot. de poetica Cap. 2. Οι γραφεις, Πολυγνωτος μεν κρειττȣς, Παυσων δε χειρȣς, Διονυσιος δὲ ὁμοιȣς (ſc. ανθρωπȣς) εικαζε.

Er malte einen Theil des Pöcile zu Athen; und da er dafür keine Bezahlung nahm, beehrten ihn die Athenienſer mit hoſpitiis publicis. Plin. 35. ſect. 35.

Zu Athen im Tempel der Dioscuren war von ihm die Hochzeit der Töchter des Leucippus. Pauſ. Attic. p. 16.

Nahe an den Propyläen war von ihm, Oreſtes und Pylades, welche die Söhne des Nauplius ermorden; und die Opferung der Polyxena am Grabe des Achilles. ib. p. 20.

Zu Platäa, war Ulyſſes, welcher die Freyer tödtete. Pauſ. Boeot. p. 235.

Zu Delph, in einem Tempel und ſeinem Bezirk (λεχη) waren die göſsten Wandgemälde des Polygnotus. Zur rechten Seite die Einſchiffung der Griechen nach

der Zerſtörung von Troia; und links, die Reiſe des Ulyſſes nach dem Hades. — In dieſen Gemälden iſt kein Plan, keine Ordnung, keine Harmonie der einzelnen Theile mit dem Ganzen. Jede Handlung iſt einzeln, und die Handlungen treffen nur in dem gemeinſchaftlichen Punkt zuſammen, daſs ſie ſich alle auf eine Hauptbegebenheit beziehen. Die Figuren müſsen ſchrecklich gehäuft geweſen ſeyn, und das Ganze muſs ein ſehr einförmiges Anſehen gehabt haben. Caylus lieſs nach der Beſchreibung des Pauſanias eines dieſer Gemälde zeichnen. Pauſ. 341. ſeq.

Polygnotus wird von einigen für den Erfinder der Enkauſtik gehalten Plin. 35. 39.

Groſſe Periode der Malerey.

Apollodor der Athenienſer. Plin. l. c. ſect. 36. ſagt von ihm: Hic primus ſpecies exprimere inſtituit, primusque gloriam penicillo jure contulit. — Neque ante eum tabula ullius oſtenditur, quae teneat oculos. Plutarch ſagt von ihm, er habe zuerſt φϑορὰν und αποχρωσιν σκιας erfunden. Zu Pergamus war ein vom Blitz erſchlagener Aiax ein berühmtes Gemälde von ihm.

Zeuxis fuhr da fort, wo Apollodor aufhörte. Seine gröſste Stärke beſaſs er in Idealen, vornemlich in den weiblichen.

Seine Arbeiten waren:

Eine Helena für die Agrigentiner, (Crotoniaten) welche in den Tempel der Juna Lacinia kam. Zum Modell gaben ſie ihm fünf der ſchönſten Mädchen. Cicero de inventione II. cap. 1. Plin. 35. c. 9.*) Eine Penelope, in qua

*) Plinius zeigt wenig Kunſtkenntniſs bey dieſer Erzählung. S. Bartels Briefe III. 436.

pinxiſſe mores videtur. Einen Athleten, der ihm ſelbſt ſo wohl gefiel, daſs er unter das Gemälde ſchrieb: μωμησεται 7ις μαλλον, ἡ μιμησεται.

Jupiter auf dem Thron, um ihn her die Götter. Hercules erdrückt als Kind die Schlangen — ſeine Mutter ſteht zitternd dabey, und Amphitruo.

Seine Fehler waren, daſs er die Köpfe und Glieder zu ſtark bildete.

Er malte auch monochromata, weiſs auf ſchwarzem Grund.

Durch ſeine Malerey wurde er ſo reich, daſs er in der Folge ſeine Gemälde verſchenkte, weil ſie ſeiner Meynung nach niemand bezahlen konnte.

Ein Beweis von ſeiner Eitelkeit iſt, daſs er zu Olympia in einem Purpurmantel, worauf ſein Name geſtickt war, herumgieng.

Ariſtoteles de poetica C. VI. macht ihm den Vorwurf ἡ δε τȣ Ζευξιδος γραφη ȣδεν εχει ἠθος. — Dieſer Vorwurf bezieht ſich wahrſcheinlich darauf, daſs er dem ſchönen Ideal zu ſehr nachhieng, und darüber die Expreſſion vernachläſsigte. Plinius verſteht wahrſcheinlich unter mores, in der Stelle wo er vom Gemälde dieſes Künſtlers, das die Penelope vorſtellte, ſpricht, ebenfalls die Expreſſion.

Auch in Thon ſoll er gearbeitet haben. Plin. 35. 36. p. 692. ed. Hand.

Zu Rom war von ſeinen Gemälden eine Helena in porticibus Philippi, und ein angebundener Marſyas im Tempel der Concordia.

Parrhasius aus Ephesus, ein Zeitgenosse des Zeuxes. Er beobachtete zuerst schönere Verhältnisse, hatte feine Gesichtszüge (argutias vultus) oder Geistigkeit im Ausdruck, schöne Haare, und viele Vollendung, und Genauigkeit in den Umrissen. Doch tadelt man an ihm, dass er die Leiber um die Mitte nicht recht bildete (minor tamen videtur, sibi comparatus, in mediis corporibus exprimendi.)

Gemälde von ihm sind:

Das Atheniensische Volk, mit soviel Ausdruck, dass der ganze Charakter des Volks, Leichtsinn, Grausamkeit, Mitleiden, Grösse, Kleinmuth, Eitelkeit darinn sichtbar war.

Seine Gemälde führt Plin. l. c. an. Seine Handzeichnungen wurden sehr geschätzt.

Die Eitelkeit dieses Mannes war so gross, als seine Kunst. Nach dem Athenäus lib. 12. p. 543. ed. Casaub. soll er unter seine Gemälde folgendes Distichon geschrieben haben:

Αβροδιαιτος ανηρ ἀρετήν τε σεβων, τοδ᾽ εγραψε
Παρρασιος, κλεινης πατριδος ἐξ Εφεσου.

Sich selbst nannte er Abrodiaetum. Plin. l. c.

Er gieng in Purpur gekleidet, mit einem Kranz von Gold auf dem Kopf. Athen. l, c.

Seine Familie leitete er vom Apollo ab. Plin. l. c.

Er sagte, er habe den Hercules also gebildet, wie er ihm im Traum oft erschienen sey.

Er wetteiferte mit dem Timanthes aus Samos, in einem Gemälde, welches den Aiax, wie er mit dem Ulysses um die Waffen des Achilles stritte, vorstellte. Da die Richter seinem Gegner den Sieg zusprachen,

sagte er: es seye ihm wegen des Helden leid, dass er abermals von einem Nichtswürdigen überwunden worden wäre.

Timanthes aus Samos. Sein wichtigstes Gemälde ist die Opferung der Iphigenia. Plin. p. 694.

Ein schlafender Cyclop en miniatur, dessen Grösse er also kenntbar machte, dass er Satyrn neben ihm malte, welche mit ihrem Thyrsus seinen Daumen messen.

Einen Helden welcher die ganze Kunst begriff, wie Männer gemalt werden müssen.

Von seinen Gemälden urtheilte man: sie geben mehr zu denken, als man an ihnen sehe.

Eupompus aus Sicyon, wies den Lysippus zur Nachahmung der Natur an. Plin. 35. sect. 36. 7.

Sein Schüler war

Pamphilus, aus Macedonien, im Zeitalter des Philipp und Alexander des Grossen.

Der erste gelehrte Maler. Er sagte, ohne Arithmetik und Geometrie könne niemand ein guter Maler werden. Sein Ansehen machte, dass die jungen Griechen in der Zeichnungsknnst unterrichtet wurden, und dass man die Malerey für die erste freye Kunst erklärte. — Man schreibt ihm die Ηρακλειδαι ικετεις zu. Schol. ad Aristoph. Plutum v. 385. Er malte meistens zu Sicyon. Auch enkaustische Malereyen hatte man von ihm. Plin. 35. 40.

Bey der 107. Olympiade fand Plinius den Echion, und Terimachus genannt.

Apelles, aus Cos, ein Schüler des Pamphilus, übertraf alle seine Vorgänger. Er war äusserst simpel in seinen Gemälden. —

Er war der erste, welcher sich von der ernsthaften und wenig expressiven Manier, welche seine Vorgänger in ihren Gemälden beobachteten, entfernte, und seine Figuren reizend bildete. Plin. l. c. p. 695. Quintilian. 12. c. 10.

Sein Fleis war so groſs, daſs er keinen Tag vorbey gehen lieſs, ohne wenigstens eine Linie gezeichnet zu haben.

Er war bey dem Alexander sehr beliebt, und durfte nur allein dessen Bildniſs malen.

Alexander, der von niemanden etwas vertragen konnte, vertrug einen empfindlichen Tadel von ihm. Plin. l. c. p. 696. Plutarch. de discr. adul. et amici p. 58.

Sein wichtigstes Werk war eine Venus Anadyomene. Bey diesem soll er sich der Campaspe als Modell bedient haben. Plin. l. c. Andere sagen, Phryne sey sein Modell dabey gewesen. Athen. 13. p. 591. ed. Casaub. — Zuerst war dieses Gemälde zu Kos; August brachte es nach Rom in den Tempel des Cäsar. Zu Neros Zeiten war es ganz veraltert.

Andere Werke:

Alexander als Jupiter, mit den Blitz in der Hand. Die Epheser bezahlten dieses Gemälde mit 20 Talenten. Plinius merkt an: tabulae pretium accepit aureos mensura, non numero.

In der Kenntniſs des Schattens und Lichts muſs ers sehr weit gebracht haben. Denn von eben diesem Gemälde sagt Plinius: Digiti eminere videntur, et fulmen extra tabulam esse.

Im Portraitmalen war Apelles nicht weniger groſs, als im Ideal. Er verdeckte die Fehler der Personen,

welche er malte: den einäugigen König Antigonus malte er en profil.

Er überzog ſeine Gemälde mit einem Firnis (atramentum) um ſie vor dem Verderben zu bewahren.

Protogenes aus Rhodus, ein Zeitgenoſſe des Apelles.

Sein berühmteſtes Gemälde war Jalyſus, welches zu Rom in den Tempel der Pax war, und an welchem er ſieben Jahre gemalt hatte. Um dieſes Gemälde willen, ſchonte Demetrius Phalareus der Stadt Rhodos. — Protogenes arbeitete bey der Belagerung von Rhodus vor der Stadt. Demetrius ſetzte eine Wache vor ſein Haus, und beſuchte ihn oft ſelbſt. Plin. 699. Plutarch. *Demetr.* p. 898. Das Gemälde das er damals verfertigte, war ein Satyr, der von der ſichern Lage, in welcher der Künſtler mitten unter den Feinden war, *αναπαυομενος* genannt wurde.

Sein Fehler war, daſs er ſeine Gemälde zu fleiſsig behandelte. Dieſes tadelte Apelles an ihm.*)

Aſclepiodorus. Apelles bewunderte ihn in der Symmetrie. Für den Mnaſon den Oberherrn der Elatenſer malte er dreyzehn Götter, und erhielt für jede Figur 300 Minen.

Nicomachus. — Der Raub der Proſerpina von ihm, war im Tempel der Minerva auf dem Capitol. Plin, p. 700. Er malte ſehr geſchwind.

Nicophanes, malte ſchön und erhaben. Plin. l. c. p. 701.

*) Apelles beſucht den Protogenes — merkwürdiger Wettſtreit der beyden Künſtler in der Zeichnung einer Linie. Plin. l. c. p. 695.

Pyreicus malte tonſtrinas, ſutrinas, aſellos; obſonia auſserordentlich ſchön. Seine Gemälde wurden theuer bezahlt, er aber Rhyparographus genannt.

Zehentes Capitel.

Schulen der alten Maler. Helladiſche, Aſiatiſche. Schickſal der Malerey in Italien.

Von den ältern Künſtlern wurden verſchiedene Schulen geſtiftet.

Die zwey Hauptſchulen waren die Helladiſche und die Aſiatiſche. Die erſtere wurde wieder eingetheilt in die Joniſche, Sicyoniſche und Attiſche. Dieſe Eintheilung hörte auf, wie ſich die Maler vervielfältigten. Denn da ſich jeder Künſtler ſeine eigene Manier gebildet hatte, ſo hörte man auf nach Schulen die Maler zu ordnen.

Die Malerey wurde in Griechenland nie ſo ausgebreitet, als die Bildhauerkunſt. Pauſanias führt nur 88 Gemälde und 43 Portraite an: Statüen hingegen beſchreibt er 2827.

Die Urſache warum die Malerey ſich nicht ſo ausbreitete wie die Bildhauerkunſt, iſt, weil die Gemälde nicht, wohl aber die Statüen in den Tempeln zur Verehrung ausgeſetzt wurden. Die Gemälde waren zur Zierde in den Tempeln an den Wänden, oder in offenen Gallerien.

Malerey in Italien. Plin. 35. 6. p. 682. ed. Hard.

Die ältesten Maler in Italien die man kennt, waren Hetrusker, und die ältesten italienischen Gemälde waren von hetruscischen Meistern verfertigt.

Die ältesten Gemälde von hetruscischer Kunst, waren die Gemälde in einigen Tempeln zu Ardea, welche noch vor Roms Erbauung sollen verfertigt worden seyn. M. Ludius verfertigte sie, und wurde deswegen von den Ardeaten mit dem Bürgerrechte beschenkt.

Eben so alt waren zu Lanuvium, eine Atalanta, und eine Helena. Beyde waren nackt, jene als Mädchen, diese als Frau. Noch ältere Gemälde solleu zu Cäre gewesen seyn, welche noch zu Plinius Zeiten vorhanden waren.

Von den Hetruskern lernten die Römer die Malerkunst zuerst kennen, und schäzten. Schon in den ältern Zeiten hatte Rom Maler. Ein Maler Fabius malte im Jahr nach Erbauung Roms 450. den Tempel der Salus, und von ihm erhielt sein Geschlecht den Beynamen Pictor. Seine Gemälde in diesem Tempel dauerten bis zum Kaiser Claudius, unter dessen Regierung der Tempel verbrannte.

Späterhin malte Pacuvius der Dichter, in einem Tempel des Hercules im foro boario.

Die Decorationsmalerey wurde zu Rom vorzüglich geliebt.

M. Val. Men. Messala setzte ein Gemälde, welches seinen Sieg über die Carthagenienser und den Hiero verstellte, aus.

In der Folge wurde die Malerey zu Rom verachtet, und nur von Sclaven getrieben. Dadureh musste

die Kunſt ſelbſt tief in Verfall kommen. Von Sklaven kan man keine hohen Ideen erwarten.

Nur drey freye Perſonen nennt Plinius, welche ſich in den ſpätern Zeiten mit der Malerey beſchäftigten.

Zu Auguſts Zeiten lernte Quintus Pedius, weil er ſtumm war, die Malerkunſt.

Turpilus, ein römiſcher Ritter zu Venetia.

Antiſtius Labeo, ein Vir praetorius, beſchäftigte ſich auch mit der Malerey; aber er wurde deswegen verachtet.

Die griechiſche Malerey lernten die Römer durch die Gemälde kennen, welche von den ausgeplünderten Städten Griechenlands nach Rom kamen.

Der erſte, der die Römer auf den Werth dieſer Kunſtwerke aufmerkſam machte, war der König Attalus. Dieſer kaufte in einer Auction, worinn L. Mummius die Kunſtwerke des von ihm geplünderten Corinths verkaufte, ein Gemälde des Ariſtides, das den Bacchus vorſtellte, für 600,000 Seſtertien. Mummus erſtaunt über das Anbot, muthmaſste, es möchte in dieſem Gemälde eine geheime Kraft ſeyn, nahm daſſelbe zurück, und hieng es in dem Tempel der Ceres zu Rom auf.

Jul. Cäſar that viel, den Römern Geſchmack an der Malerey beyzubringen. Er ſelbſt hatte eine ſchöne Gallerie, und ſchenkte Gemälde in die Tempel. Zu ſeiner Zeit malte Timomachus aus Byzanz, einen Aiax und eine Medea, welche er für 80 Talente kaufte, und in den Tempel der Venus genitrix ſchenkte. Plin. lib. 36. 47. — Von dieſem Maler war noch Oreſtes und Iphigenia in Tauris ein berühmtes Gemälde.

Zu Cäsars Zeiten war Arellius — er malte meistens Göttinnen. — Plin. l. c. semper alicuius feminae amore flagrans, et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine.

Zu den Zeiten Augusts war die Malerey in Rom sehr gesunken. Man machte leichte Stücke, Arabesken, blandissimo aspectu, minimoque impendio. Ludius war der erste, der sich in dieser Art von Malerey hervorthat. Plin. l. c. 37.

Amulius malte zu Augusts Zeiten eine Minerva. Seine Gemälde waren im goldnen Hause des Nero, und giengen mit diesem zu Grunde.

Cornelius Pinus und Accius Priscus malten unter dem Vespasian, den Tempel der Virtus und Honor. Der Letztere kam den alten Künstlern, nach des Plinius Zeugniss, am nächsten.

Die letzte Nachricht von der Malerey ist beym Petron. C. 88.

Von Malerinnen hat man nur wenige Nachrichten. Timareta, die Tochter eines atheniensischen Malers Nicon, malte eine Tafel zu Ephesus. Irene war die Tochter des Maler Cratinus. Aristarete die Tochter des Nearchus. Lala aus Cyzikus, malte sehr schnell.

Elftes Capitel.

Mosaik. Behandlung und Ueberreste derselben.

Mosaik ist eine Art Malerey, vermittelst kleiner vielfarbiger Marmorstücke, oder Glasstifte, welche auf einer Fläche zusammengesezt werden, so dass auf derselben Gemälde entstehen.

Der Name Mosaik oder mosaische Arbeit ist falsch, man sollte Musaik, oder musivische Arbeit sagen. Der alte Name ist opus musivum, und kommt von Musa und Museum her. Musea hiessen die den Nymphen und Musen geweihten Grotten, welche mit bunten Steinen ausgelegt waren. Diese gaben Gelegenheit zur Erfindung der musivischen Malerey. — Oft wird diese Malerey auch opus tessellatum genennt, oder vermiculatum opus.

Man hat dreyerley Arten von Mosaiken.

1) Aus bunten Marmorstücken, so ist die älteste Mosaik. Man machte Fussböden davon. Suet. Caes. 46.

2) Aus gefärbten Glasstiften; diese ist gegenwärtig die gemeinste. Man bedient sich ihrer bey Gemälden an Kuppeln in den Kirchen, Altarblättern, heiligen Gefässen.

3) Aus Edelsteinen. — Die Florentinermosaike (comesso). So ist die grosherzogliche Capelle zu Florenz. — Die Alten scheinen diese Art Mosaik schon gekannt zu haben.

Apuleius metam. V. sagt: pavimenta ipsa lapide pretioso caesim diminuto in varia picturae genera discriminantur vehementer: iterum ac saepius beatos illos, qui super gemmas, et monilia calcant.

Die Behandlung der Mosaik ist ungefähr folgende: Der Künstler theilt das Gemälde, was er in Mosaik bringen soll, mit Fäden in verschiedene Quadrate, und stellt es vor sich hin. In eben so viele Quadrate theilt er auch die Tafel, auf welche das Mosaik gemacht werden soll. Nun trägt er auf ein Stück von derselben so viel von Kitte, als er an einem Tage zu

verarbeiten glaubt; in diese setzt er die Glasstifte nach den Farben des Originals, einen neben den andern, und fährt damit so lange fort, bis das Gemälde fertig ist. Von diesen Stiften haben einige die Dicke eines Daumens, andere die Dicke eines Haars. Ist das ganze fertig, dann wird es abgeschliffen, wenn es in der Nähe betrachtet werden soll; wenn es aber in der Ferne wirken soll, dann bleibt es roh.

Die Mosaicisten haben über 3000 Nüancen von Farben.

Es ist unrecht, dass man die Mosaik Malerey nennt; denn es ist nicht einmal nothwendig, dass der Künstler die Zeichnungskunst verstehe; es will mehr mühsame Behandlung, als wirkliches Talent.

Es ist übertrieben, wenn man sagt, man könne manche Mosaiken nicht von den besten Gemälden unterscheiden. Denn bey aller Verschiedenheit der Farben, welche die Mosaiken haben, fehlen ihnen unendlich viele Farben der Maler. Kein Mosaik, es sey so fein als es wolle, hat die Harmonie, den sanften Übergang der Farben von einer Nüance zur andern, welche Ölgemälde haben. Die Mosaiken, die in der Nähe betrachtet werden, müssen weit feiner seyn, als die in weiter Ferne stehen.

Ihr Glanz ist sehr unangenehm, und zerstört alle Wirkung.

Man hat eine Menge alter Fussböden in Bädern, Villen, und Tempeln gefunden.

Hauptstücke sind:

Eine Vase mit Wasser gefüllt, am Rand sitzen vier Tauben, die sich im Wasser spiegeln. Es wurde zu

Tivoli in der Villa Adriani gefunden, und ist jetzt auf dem Capitol. Plinius kannte dieses Stück. Plin. 36. l. 26.

Zu Sylla's Zeiten wurden die Römer mit der Mosaik bekannt. Plin. l. c. sect. 34. sagt, im Tempel der Fortuna zu Präneste sey, ein solcher Fussboden gewesen. Diesen fand man, und jetzt ist er der Fussboden eines Saals im Pallast Barberini. Er ist achtzehn Fuss lang und vierzehn breit. Man hat viele Kupfer davon,

Montfaucon Ant. suppl. IV.

Supplement to the travels etc. by Shaw. Oxf. 1746.

Barthelemy. Mem. de l'Acad. des Inscr. XXX. p. 503.

In alten Gräbern fand man auch viele. Bartoli Sepolcri Antichi. Montf. Tom. V.

In Pompeii und Herculan ebenfalls; eines davon ist berühmt; es hat die Aufschrift: Διοσκοριδης ὁ Σαμιος, Winkelm. Storia etc. T. II. p. 69.

DRITTES BUCH.
Steinſchneidekunſt.

Erſtes Capitel.

Worinn die Steinſchneidekunſt beſtehe. In welche Steine am häufigſten geſchnitten wurde.

Die Steinſchneidekunſt, iſt die Kunſt vermittelſt gewiſſer Werkzeuge auf edle Steine Bilder und Figuren einzugraben.

Der Steinſchneider gräbt in alle Arten von Edelſteinen, am häufigſten aber bedient er ſich des Carneols, des Sapphirs, Smaragds, Onyx, am ſeltenſten des Demants. — Die Alten ſchnitten wahrſcheinlich nicht in Demant.*) Plin. Lib. 37. Tantum tribuunt varietati, coloribus, materiae, decori; violari etiam ſignis gemmas nefas ducentes.

Sulzer im 1ſten Theil der Theorie der S. W. Art. geſchnittene Steine meynt: die Alten hätten den edlern Steinen, alſo auch dem Demant, durch die eingeſchnittenen Figuren noch einen gröſsern Werth zu geben geſucht. Allein ſchon Leſſing im 1ſten Theil der antiq. Briefe bemerkt, daſs die ſchönſte

*) Einen geſchnittenen Demant ſoll man aber doch im alten Conſtantia gefunden haben. Lorenzo Magallotti Lettere ſcientifiche. vid. Acta erudit. 1723, p. 210.

Figur den Schaden nicht würde haben ersetzen können, den der Schnitt dem Stein, durch die Verminderung seines Feuers verursache. Da es aber nicht einmal entschieden gewiss ist, ob die Alten die Politur des Demants gekannt haben; da wenigstens diese Kunst erst wieder im Jahr 1476 von Ludwig von Berguen aus Brixen erfunden wurde: so möchte Lessings Bemerkung nur vom Demant im Allgemeinen, nicht aber von der Steineschneidekunst der Alten zu verstehen seyn.

Amb. Charadosso schnitt 1500 die Bildnisse einiger Kirchenlehrer in einen Demant, für Pabst Jul. II. für 22500 Kronen.

Der Steinschneider heisst δακτυλιογλυφος, die Römer haben kein Wort in ihrer Sprache, durch welches dieses übersetzt werden könnte. Gemmarius in Reinesii Syntagm. inscript. antiq. XI. n. 109. ist etwas ganz anders. Plin. l. 37. sect. 15. p. 773. ed. Hard. nennt sie zwar scalptores; aber dieses Wort bezeichnet die Steinschneider nicht allein. Annularius, welches die Glossen durch δακτυλιοποιος geben, ist der Ringmacher.

Zweytes Capitel.

Mechanismus der Steinschneidekunst.

Zwey Stellen hat man bey Plin. Lib. 37. wo etwas vom Mechanismus der Steinschneider vorkommt.

Lib. 37. sect. 15. p. 773. Aliae (gemmae) ferro scalpi non possunt, aliae non nisi retuso; verum omnes adamente, plurimum autem in his terebrarum proficit fervor.

Lib. eod. p. ult. Expetuntur (parvae adamantis cruſtae) a ſcalptoribus, ferroque includuntur, nullam non duritiem facile excavantes.

Aus dieſen Stellen erhellt

1) daſs ſich die Alten der verſchiedenen Grabeiſen bedienten, welche auch unſre Künſtler haben;

2) daſs ſie das Demantpulver anwendeten;

3) daſs ſie ſich auch der Demantſpitze bedienten.

So kurz diaſe Stellen ſind, ſo ſieht man doch daraus ſo viel, daſs die alten Steinſchneider faſt eben ſo gearbeitet haben, wie die neuern; welches Mariette auſſer Zweifel geſtellt hat.

Der Künſtler macht das Modell in Wachs, welches er auf einem Stückchen Schiefer aufträgt, von der Gröſſe, als die Figur in Stein geſchnitten werden ſoll. Dann wählt er ſich einen edeln Stein aus, und befeſtigt ihn mit Maſtix an eine hölzerne Handhebe. Dieſe faſst er mit der linken Hand, und nähert ihn ſeinem Schneidzeug, welches auf einem Tiſch vor ihm ſteht, und zeichnet mit einer Nadel von Kupfer die Figur darauf. Dieſe Maſchine ſteht auf einem ohngefähr acht Zoll hohen Piedeſtal von Metall, welches an den Tiſch angeſchraubt iſt. Sie iſt bedeckt mit einer Kappe von Kupfer. Dieſe Kappe hat zwey Abtheilungen. Die obere iſt beweglich, und kann abgenommen werden, die untere iſt unbeweglich, und an das Fuſsgeſtell befeſtigt. Beyde Theile haben in der Mitte eine Öfnung, damit die Schnur vom untern Rad freyen Spielraum habe. Die Haupttheile der Maſchine beſtehen in einem Rad, in Verticalrichtung, welches mit dem Rad unter dem Tiſche durch eine Darmſeite in Verbindung iſt. Die Achſe des Rads liegt horizontal. Die

Achſe zur Linken ſpringt aus der Maſchine zwey Linien weit hervor. An dieſe wird ein Plättchen von Stahl feſtgemacht, und an daſſelbe wird noch ein anders, von eben der Gröſse mit drey Schrauben befeſtigt. An dieſes letztere wird ein Röhrchen von Stahl angebracht, worinn die Schneidwerkzeuge geſteckt werden.

Die Schneidwerkzeuge ſind von feinem ungehärteten Eiſen, ohngefähr funfzehn Linien groſs, von verſchiedener Geſtalt; einige haben einen Kopf wie ein Nagel, und ſind ſehr ſchneidend (Scie), andere haben einen kleinen Knopf (Bouterolle), der bald rund, bald convex, bald platt iſt.

Unter dem Tiſch iſt ein Rad achtzehn Zoll im Diameter, in Verticalrichtung, deſſen Achſe von Eiſen ſich in zwey Zapfen endigt, welche in Pfannen von Meſſing laufen. Unten iſt ein Fuſsgeſtell angebracht, worauf der Steinſchneider ſeinen rechten Fuſs ſetzt, und das Rad, und vermittelſt desſelben ſeine Maſchine in Bewegung bringt.

Wann der Steinſchneider arbeiten will, nimmt er ſeinen, an dem hölzernen Stil befeſtigten, Stein in die linke Hand, und nähert ihn in etwas ſchräger Richtung dem Schneidzeug, deſſen Spitze mit Oel, worinn Demantpulver gemiſcht iſt, beſtrichen iſt, damit das Eiſen den Stein angreifen könne.

Zuerſt macht er ſeine Umriſſe, dann arbeitet er die Theile aus. Da der Künſtler nie ſieht, was er arbeitet, ſo muſs er, vorzüglich bey der Vollendung immer ſeine Figur im weichen Wachs abdrucken. Denn ein einziger falſcher Schnitt verderbt den ganzen Stein.

An Orten, wohin man mit dem Schneidezug nicht kommen kann, bedient man ſich der Demantſpitze. Dieſes iſt eine ſehr langſame Arbeit, und fodert einen Künſtler, der ſeiner Hand völlig Herr iſt; denn der geringſte Fehler verderbt das Werk.

Auch hat man Spitzen von Kupfer, welche man in mit Demantſtaub gefülltes Oel taucht. Mit dieſen kann man an Orten arbeiten, wohin ſelbſt die Demantſpitze nicht kommen kann.

So werden die tiefgeſchnittenen Steine, und die Cameen gearbeitet.

Wenn alles vollendet iſt, dann wird der Stein mit Trippel polirt.

Drittes Capitel.

Erfindung der Steinſchneidekunſt, und Ausbildung derſelben.

Die geſchnittenen Steine begreift man unter dem Namen der Gemmen. Sie ſind entweder tief geſchnitten (en creux) oder erhaben, Cameen.

Zu der Erfindung der Steinſchneidekunſt gaben die Siegelringe Gelegenheit. Man grub ſchon in den ältern Zeiten in die Ringe von Metall Charaktere und Namen, deren man ſich zum Siegeln bediente. Wie man in der Folge anfieng, edle Steine zum Luxus in den Ringen zu tragen, ſo machte man auch Verſuche, die Charaktere, welche man in Metall grub, in die Steine zu graben.

Dieſes gab Gelegenheit zur Erfindung der Steinſchneidekunſt; deren erſte Verſuche, wie bey allen Künſten, im Anfang roh waren, bis man endlich Werkzeuge erfand,

durch deren Gebrauch man immer weiter fortſchritt, und endlich zur Vollkommenheit kam.

Der geſchnittenen Steine bediente man ſich zuerſt als Siegel. Wie die Kunſt in der Folge zunahm, wurden ſie Gegenſtand des Luxus; und endlich machte man religiöſen und aberglaubigen Gebrauch davon. Daher entſtunden Amuleta, Abraxas.

Man ſchnitte in die Steine willkührliche Charaktere; beſtimmte Figuren von Göttern, Menſchen, Thieren, Inſcriptionen, welche letztere oft gute Wünſche, oder ſchöne Sentenzen enthalten. So hat ein Stein, welcher den Hercules vorſtellt, der den Himmel trägt, die Inſcription: *πονος του καλως ησυχιαζειν αιτιος* Mariette T. I. p. 35. Gravelle T. I. tab. 40. Auf einigen ſind ganze Gruppen, mythologiſche Scenen, Bacchanale eingeſchnitten.

Die Steinſchneidekunſt war im Morgenlande ſcho in den früheſten Zeiten bekannt. Die Ägypter ſcheinen eines der Völker geweſen zu ſeyn, welche ſie am erſten hatten. Wenigſtens iſts gewiſs, daſs ſie ſchon in den früheſten Zeiten dieſelbe ausgeübt haben. Denn, ob ich gleich nicht mit Büſching, aus dem Siegelring, den ein ägyptiſcher König dem Joſeph gegeben, ſchlieſsen möchte, daſs die Steinſchneidekunſt unter den Ägyptern ſchon damals bekannt geweſen ſey, ſo iſts doch zuverläſsig gewiſs, daſs die Iſraeliten in Ägypten mit dieſer Kunſt bekannt wurden. Die erſte Spur davon iſt 2 Moſ. 28. 9. 17—22. und 31. 5. 39. 14. Die Iſraeliten ſchnitten keine Bilder, ſondern Namen in die Steine. So waren die Steine im Bruſtſchmuck des Hohenprieſters, und die beyden Onyxe, worinn die Namen der zwölf Stämme eingegraben waren.

Büſching Geſchichte und Grundſätze der ſchönen Künſte II. St. p. 21.

Unter den andern morgenländiſchen Völkern war die Steinſchneidekunſt auch nicht fremd. Plin. l. 37. ſect. 60. ſagt, die Äthiopier hätten in ihre heiligen Steine das Bildniſs des Jupiter Hammon eingegraben. Thucydides ſagt, das Siegel der perſiſchen Könige, wären die Bildniſſe des Cyrus und Darius geweſen. Nach den Zeiten des Xerxes ſollen die perſiſchen Könige mit dem Bild der Rhodagune, der Tochter des Xerxes geſiegelt haben.

Wir haben auch noch verſchiedene ſchlechtgeſchnittene Steine von dieſem Volk.

Viertes Capitel.

Steinſchneidekunſt bey den Griechen, und die berühmteſten Meiſter derſelben.

Wenn die Steinſchneidekunſt bey den Griechen entſtanden ſey, iſt nicht zu beſtimmen. Wahrſcheinlich war ſie zur Zeit des troianiſchen Kriegs noch unbekannt. Denn die Stellen woraus Mariette beweiſen will, daſs ſie damals ſchon bekannt geweſen ſey, beweiſen nichts.

Plin. Lib. 33. ſect. 4.

Mariette Traité T. I. p. 11. 12. Die Stellen woraus er ſeine Meynungen beweiſen will, ſind:

Plutarch. de ſolertia animalium, redet von einem Ring des Ulyſſes mit einem Stein, in welchen er einen Delfin, zum Andenken ſeines Sohns Telemachs, der ohne Hülfe dieſes Thiers im Schiffbruch umgekommen wäre, habe ſchneiden laſſen.

Ptolemäus, Häphästions Sohn, in Fragm. περι της εις πολυμαθειαν καινης ἱςοριας, beym Photius, gedenkt eines Siegelringes der Helena, worein ein Seeungeheuer gegraben gewesen sey. Photius Cod. 190.

Pausanias erzählt, dass der Maler Polygnotus in seinen Gemälden von der Reise des Ulysses in den Hades, den jungen Phocus mit einem goldenen Ringe, in welchem ein geschnittener Stein gefasst war, abgebildet habe.

Der erste Steinschneider der Griechen, den die Geschichte nennt, war Theodor von Samos. Olymp. 63. Dieser schnitte in einen Smaragd für den Polykrates, den Herrn von Samos, eine Leyer, welchen er am Finger in einem Ring trug. Pausan. lib. 8. p. 479. Herod. II. c. 41. Ἦν-οἱ σΦρηγὶς τὴν ἐΦόρεε χρυσόδετος τοῦ Τηλεκλεος Σαμίου.

Phrygillus ist der Meister eines der ältesten geschnittenen Steine, der sich im Cabinet des Ritter Vettori zu Rom befand. Es ist ein Carneol, und stellt den Cupido vor, wie er auf der Erde sitzt, und an der Seite eine offene Muschel hat. Der Name des Steinschneiders ist in den Stein eingeschnitten.

Pyrgoteles lebte zu Alexanders Zeiten, und war der einzige, der dessen Bildniss schneiden durfte. Man hat noch zwey Steine mit seinem Namen. Einer ist eine Alexanders Büste (forma clypei) mit dem Namen des Künstlers. Sie ist nach Natter (Vorrede zu Traité S. 9.) im Museum des Königs von Preussen, nach Winkelmann (Storia etc. T. II. p. 197.) besitzt sie der Graf Schönborn. Winkelmann (l. cit.) macht erhebliche Zweifel gegen die Ächtheit des Namens

1) aus der Schrift,

2) aus der Figur, die einen jungen Hercules ähnlicher ſey, als einem Alexander.

Das zweyte Stück iſt ein Phocionskopf. Stoſch. n. 56. Winkelmann (Storia etc. T. II. p. 198.) zweifelt an der Ächtheit des Namens.

Lippert (Daktyliotheck T. II. n. 215—218.) hält das Cachet de Michel Angelo ebenfalls für ein Werk des Pyrgoteles, ohne hinlänglichen Grund.

Soſtratus. Wenn dieſer Steinſchneider der Bildhauer gleiches Namens war, wie Natter (Traité p. 46.) will, ſo gehört er auch in die Zeiten Alexanders. Sein iſt ein Fragment eines Cameo, bey Stoſch. tab. 66. Vielleicht iſt er mit dem Verfertiger der folgenden tab. 67. Soſtratus einerley.

Unter ſeinem Namen iſt noch eine Nereide auf einem Carneol; (Lippert T. I. n. 74. Winkelmann deſcription, p. 106. 107.) eine Siegesgöttin, welche einen Stier ſchlachtet, ebenfalls auf einem Carneol (Natter Traité p. 45. 46. n. 29. Lippert. T. I. N. 696.) eine Siegesgöttin in Cameo (Winkelm. Deſcription p. 106. 107.) vorhanden.

Apollonius lebte nach dem Pyrgoteles, aber die Zeit iſt nicht genau zu beſtimmen. Plin. 37 ſect. 4. Von ihm iſt noch ein Fragment bey Stoſch tab. 11.

Einen andern Steinſchneider Cronius nennt Plinius l. c. Von ihm hat ſich nichts mehr erhalten.

Admon gehört wahrſcheinlich auch unter die alten Steinſchneider der Griechen. Von ihm iſt ein Hercules bibax bey Stoſch tab. I. Bracci Tom. I. tab. 1. hält ihn für einen hetruſciſchen Stein ohne Grund.

Zu Auguſts Zeiten waren:

Dioscurides. Er schnitte das Bildniss des Augusts sehr ähnlich, womit August in seinen letzten Jahren, und die folgenden Kaiser siegelten. Plin. I. 37. s. 4. Winkelm. Storia etc. T. II. p. 267. Suet. August c. 50. Man hat noch zwey Bildnisse des Augusts von ihm in Amethyst geschnitten. Stosch. tab. 25. 26.

Er arbeitete in drey verschiedenen Manieren.

Sehr flach und seicht. So ist der Mercurius Criophorus in Carneol des Grafen von Carlisle (Winkelm. Stor. T. II. p. 261.)

Sehr tief, wie der Perseus im farnesischen Cabinet. (Natter. l. c. p. 44.) (ein anderer Perseus von ihm ist bey Stosch tab. 30.) und der Mäcenas-Kopf in Amethyst im Cab. des Königs in Frankreich. Stosch. tab. 27. Mariette T. II. tab. 49.

Mittelmäsig erhoben, wie Diomedes. Stosch 29. im Cabinet des Herzog von Devonshire.

Noch hat man von ihm einen Merkur. Stosch 28. einen Herkules, welcher den Cerberus bindet ib. 31. im königl. preussischen Cabinet. *)

Solon. Wahrscheinlich waren mehrere Künstler dieses Namens. Bey Stosch sind vier Gemmen von Solon, welche drey verschiedene Meister zu haben scheinen. Einer, welcher den Medusenkopf tab. 63. in Chalcedonik schnitt, der im Mus. Strozziano ist; der andere, der den schönen Diomedes machte tab. 61.; und der dritte, welcher den Kopf des Mäcenas tab. 62 und den Cupido

*) Vielleicht war mehr als ein Dioskurides; dieses scheint ausser der verschiedenen Manier auch die verschiedene Form der Buchstaben anzuzeigen.

tab. 64. ſchnitt. Winkelmann deſcription etc. p. 442. n. 216. 117.

Eutiches ein Schüler des Dioskurides, ſchnitt eine ſchöne Minerva. Stoſch. t. 34.

Aulus war vielleicht auch ein Zeitgenoſſe des Auguſts. Es ſcheinen mehrere Meiſter dieſes Namens gewesen zu ſeyn. Denn in den Werken welche mit dieſem Namen bezeichnet ſind, iſt ſowohl in der Kunſt, als in der Form der Buchſtaben, eine groſse Verſchiedenheit. Bey Stoſch ſind vier Blätter t. 15—19. Juno 21.

Agathangelus, ſchnitt den Kopf des Pompeius M. Winkelm. Deſcription p. 437. n. 186.

Agathopus, vielleicht der Freygelaſſene der Livia v. Gori Columb. libert. Liviae Aug. p. 154. ein unbekannter Kopf in Beryll, bey Stoſch tab. 5. Lippert Dakt. T. II. n. 516. glaubt, es ſey ein Pompeius M. S. Stoſch Erklärung dieſes Steins.

Aepolianus. Man hat eine alte Paſte mit dem Kopf des Marc Aurel von ihm. Stoſch t. 2.

Aetion, ein Priamushopf ib. t. 3.

Agathemerus, ein Socrateskopf tab. 4. ib.

Alexander, Amor leonem domans ib. 6.

Allion; wahrſcheinlich waren mehrere Meiſter dieſes Namens. Stoſch. 7. 8. Muſ. Florent. T. II. t. 8. Lippert. T. I. n. 755.

Anterotus. Ein Hercules, der einen Stier auf der Schulter trägt. Stoſch t. 9. Lippert. T. I. 591. Winkelm. Deſcript. p. 278. N. 1786. Beyer Theſ. Brand. T, I. 79.

Apollodotus. Ein Minervakopf. Stoſch 10. Winkelm. Deſcr. p. 61. N. 189.

Apollonides. Eine Diana, in Amethyſt. Stoſch t. 12. Eine Glaspaſte davon iſt im königl. preuſs. Cabinet Deſcript. p. 97.

Aſpaſius. Minerva in Jaspis. Stoſch 13. Aesculap ib. 14. Natter hat ihn nachgeſchnitten.

Athenion. Jupiter, welcher die Rieſen erſchlägt in Cameo. Winkelm. Storia.

Axeochus. Einen Kopf der Omphale. Lippert. T. II. n. 626. und einen Faun mit einer Leyer. Stoſch. 20.

Caecas. Einen Fechter. Stoſch 21.

Carpus. Bacchus und Ariadne auf einem Löwen ib. 22. Hercules und Jole. Gravelles T. II. 38.

Curius. Herculeskopf in Sapphir. Stoſch 23.

Coinus. In Onyx, Adonis ib. 24.

Cronius. Erato auf einer alten Paſte. Lipp. T. I. n. 759.

Epitynchanus, vielleicht ein Freygelaſſener der Livia. Columbar. libert. Liviae a Gorio illuſtr. p. 154. Germanicuskopf in Sardonyx. Stoſch 32.

Dometius. Jupiter und andere Figuren im preuſs. Cabinet. Deſcr. p. 39. 43.

Evodus. Julia des Titus. Stoſch 33.

Calpurnius Severus Felix. Diomedes und Ulyſſes im Arundel. Muſ. Stoſch 35.

Gaeus. Einen Hundskopf in Granat, dem man tief in den Rachen hineinſehen kann. Natter p. 27.

Graeus. Einen Ringer, der ſich mit Oel ſalbt, in Beryll. Natter. n. 25. Der Stein gehört dem Grafen Beskorough. Noch hat man von ihm Jupiter und Omphale, in Beryll. Deſcr. p. 269.

Heius. Eine Diana mit einem Hirſchen. Stoſch 36.

Hellen. Harpocrates in Carneol. Stoſch 37.

Hydrus. Paris bis auf den halben Leib, und ſeitwärts gewandt. Natter hat dieſen Stein nachgeſchnitten.

Hyllus. Den Kopf eines Philoſophen. Stoſch 38. einen weiblichen Kopf. Stoſch 39. einen Stier. ib. 40. Mariette T. II. 42. einen Hercules. Winhelm. deſcr. p. 432. n. 144.

Leucius. Eine Victorie auf einem vierspännigen Wagen. Stoſch 41. einen Kopf der Poppäa Sabina. Lipp. T. II. n. 658. einen Faun. Alle drey in Carneol.

Mykon. Caligulas Kopf. Stoſch 42. in Jaspis.

Myron. Eine Muſe in Carneol. Deſcript. p. 207. n. 1249.

Myrton. Eine Leda mit dem Schwan. Stoſch 43.

Niſos. Einen Jupiter ohne Bart, mit dem Adler zu ſeinen Füſsen. Davon iſt nur noch eine Glaspaſte vorhanden. Winkelm. Deſcr. p. 39. n. 48.

Niſonas. Einen ſitzenden Faun in Achat. Stoſch 44.

Oneſas. Eine Muſe mit der Lyra. ib. 45. einen trunkenen Bacchus. Lippert. T. I. n. 478. einen Herculeskopf in Carneol. Stoſch 46., den Natter nachgeſchnitten hat. Einen Apollokopf. Winkelm. deſcript. p. 469. n. 1683.

Pamphilus. Achilles Citharoeda. Stoſch t. 47. in Amethyſt. Eben dieſes Süjet verändert in Carneol. ib. 48.

Pharnaces. Ein Meerpferd in Carneol. ib. 50.

Philemon. Theſeus nach der Erlegung des Minotaurus. ib. 51. Einen Faunenkopf. ib. 52.

Pergamus oder Pigmon ΓΕΙΓΜΟ, einen Faun. ib. 49.

Plotarchus. Einen auf einem Löwen ſitzenden Cupido. ib. 49.

Polykletus. Einen Diomedes, welcher das Palladium raubt. ib. 54.

Potitus. Jaſon, welcher den Drachen mit dem Zauberſaft einſchläfert. Lippert. I. n. 459.

Scylax. Einen Pan terribilis in Amethyſt. Stoſch 58. Einen Hercules, der die Lyra ſpielt. ib. 59. Einen Adlerkopf. Lippert. T. II. 1051.

Quintillus. Neptun auf ſeinem Wagen. Stoſch 57.

Seleucus. Silenuskopf in Carneol. ib. 60.

Soſocles. Meduſenkopf in Chalcedonyx. ib. 65.

Teucer. Hercules und Jole. ib. 68. in Amethyſt. Minerva mit einigen andern Figuren. Lipp. T. I. n. 118. Einen Faun. Deſcript. p. 320. n. 32.

Thamyris. Eine Sphinx, die ſich am Kopf krazet, in Carneol. Stoſch 69.

Tryphon. Hochzeit des Amor und Pſyche. ib. 70.

Man trift noch auf mehrern Steinen Namen an, ob ſie aber allemal die Namen des Steinſchneiders anzeigen, iſt ungewiſs. Sehr oft lieſsen die Beſitzer der Steine ihre Namen eingraben. Oft ſind aber auch in den neuern Zeiten in antike Steine Namen alter Steinſchneider eingegraben worden, um ſie deſto theurer verkaufen zu können. Wer ein geübtes Auge hat, kann aber den Betrug leicht bemerken. Auf guten Steinen ſind die Buchſtaben allemal von ſehr ſchöner Form, ſehr klein und fein geſchnitten, und oben und unten mit Pünktchen verſehen.

Da die geſchnittenen Steine ſehr theuer ſind, ſo erfand man ſchon in den alten Zeiten die Kunſt, Abdrücke in gefärbtes Glas davon zu machen. Dieſe ſind oft ſo ſchön, daſs man ſie, wenn ſie in Ringe gefaſst ſind, kaum von Originalen unterſcheiden kann, Viele antike geſchnittene Steine haben wir noch blos in ſolchen Glaspaſten übrig. In den neuern Zeiten iſt die Zahl dieſer

Paſten unendlich vervielfältigt worden. Im 15ten Jahrhundert verbeſſerte die Glasabdrücke Franceſco Visconte. Dem Herzog von Orleans, Regenten von Frankreich hat man die beſte und ſchönſte Art dieſer Paſten zu danken. Mariette T. I. p. 93. p 210.

Die vorzüglichſten antiken Steine ſind diejenigen, welche ſich wegen ihrer ſchönen Arbeit, oder wegen der Vorſtellung, die ſie enthalten, empfehlen. Sind ſie in beyden Stücken intereſſant, ſo iſt ihr Werth ungemein groſs. Viele unter den antiken Steinen ſind ſehr ſchlecht geſchnitten, mehrere ſind mittelmäſsig, und die wenigſten ſind von groſser Schönheit. Unter den geſchnittenen Steinen in Lipperts Daktyliothek ſind kaum ſiebenzig von vorzüglicher Schönheit. Nicht alle Künſtler waren in allem gleich vollkommen. Einige waren vortreflich in Gewändern, andere im Nackten, andre wuſsten den Ausdruck und die Seele vorzüglich zu machen.

Vorzügliche Steine in Anſehung der Arbeit ſind:

Jupiters Kopf in Amethyſt. Muſ. Flor. T. I. t. 52.

Jupiter Serapis. n. 8.

Juno vom Aulus. n. 20.

Cybele, mit der Mauerkrone. 3.

Apollo. 29.

Mercurius tab. 5. 112.

Bacchus ib. n. 100.

Hercules erdrückt den Antäus. Gravell. T. I. t. 32.

Jupiter ſchleudert die Rieſen mit dem Blitz zu Boden. tab. 1. 12.

Apollo und Marſyas. t. 2. 30.

Venus und Mars. t. 3. 69.

Venus bey dem Vulkan, der die Waffen für den Aeneas schmiedet. t. 4. 91.

Ein Bacchanal le cachet de Michel Ange. 5. 107,

Apotheose des Germanicus in Agath: im königl. französ. Museum. Montf. Suppl. V.

August unter Tropheen, ein sehr grosses Stück in Agath, im kaiserl. Cabinet. Montf. T. V.

Apotheose des Augusts zu Paris, aus Agath. ib. v. Mariette. T. I. p. 358.

Fünftes Capitel.

Vasen.

Zu den geschnittenen Steinen gehören auch die Gefäſse aus Edelsteinen, weil sie auf eben die Weise, wie die Gemmen, behandelt werden.

Das Hauptstück ist die barberinische Vase die sich jetzt in der Sammlung des Herzog von Portland befindet. Es ist noch nicht ganz ausgemacht, aus welcher Materie sie sey. Die erste Nachricht davon gab Tezi in Aedes Barberina 1642 dann Misson in seinen Reisen. Einige glauben, die Malerey sey Glas, wie Caylus und Winkelmann, andere aber mit Venuti Composition. — Wedgwood copirte sie sehr genau. Description of the Portland Vase; the manner of its Formation, and the varions Opinions tritherto advanced on the Subjects of the Bas Reliefs by John Wedgwood. Lond. 1790. S. Allg. Lit. Zeit. 1791. Mon. Aug. S. 459. etc.

Über diese Vase sind glücklich Vermuthungen in Veltheim, über die Vasa murrina. Helmst. 1792. und ebendess. Vermuthung über die Portlands Vase.

Das Mantuanische Gefäss, in dem braunschweigischen Naturalienkabinet. Es ist aus einem sehr schön gefärbten Onyx, sechs Zoll hoch, und $2\frac{1}{2}$ Zoll im Durchschnitt. Der Handgriff, die gebogene Röhre zum Ausgiessen, die Reife und der Fuss sind von Gold. Im Jahr 1630 wurde dieses Gefäss von einem gemeinen Soldaten, bey der Plünderung von Mantua erbeutet, und dem Herzog Franz Albrecht von Sachsen für hundert Ducaten überlassen. Dieser vermachte es seiner Gemahlin Christina Margaretha, aus dem Hause Mecklenburg, welche es hernach ihrer Schwester, der Sophie Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig vermachte, von welcher es ihr Sohn, Herzog Ferdinand Albrecht zu Bevern erhielt. Der Werth dieses Gefässes ist unbestimmt. Einige schätzen es auf 60,000, andere auf 90,000, andere auf 150,000 Thlr. Die Arbeit davon ist vortreflich, und Mariette glaubt, der Künstler habe wenigstens zwanzig Jahre daran gearbeitet. Mariette Traité p. 357. Man setzt es wegen der Schönheit der Arbeit in die Zeiten des Mithridates. Montf. II. tab. 78.

Die Vase zu S. Denys. Montf. T. I. t. 167. aus Agath.

Sechstes Capitel.

Ursachen, warum die Steinschneidekunst bey den Griechen so vorzüglich, und bey den Römern so mittelmässig blühte. Verfall der Steinschneidekunst unter den Christen.

Unter den Griechen war die Menge von geschnittenen Steinen sehr gross. Die Ursache war, weil es jedem, der es bezahlen konnte, erlaubt war, einen Ring zu tragen, und in den Stein desselben sein Bildniss oder andere Figuren schneiden zu lassen. Athleten, welche

in den Olympischen Spielen den Sieg erhalten, Soldaten, die sich im Krieg hervorgethan hatten, liessen ihr Bildniss, oder eine auf ihre Bravour anspielende Mythe in einen edeln Stein schneiden, und trugen ihn in einem Ringe am Finger. Freunde trugen die Bildnisse ihrer Freunde, Schüler die Bildnisse ihrer Lehrer in Ringen. Die Epikuräer hatten das Bild des Epikurus im Ring. Cicero de finibus lib. 5. c. 3.

Auch wurden aus religiöser Absicht Bildnisse der Götter in edle Steine geschnitten, die man an dem Finger trug, oder als Amulete an den Hals hieng.

Die Römer trugen nicht so häufig Ringe als die Griechen. Zuerst war es nur den Senatoren erlaubt, Ringe zu tragen; und diese waren von Eisen, ohne allen Schmuck, ohne geschnittene Steine. Marius trug bey seinem Triumph über den Jugurtha noch einen eisernen Ring. Plin. 37. s. 4. Nur die Gesandten durften goldene Ringe tragen.

Nachher unterschied der goldene Ring die vornehmen Stände von den geringern. Jus annulli hatten nur die Rathsherren und der Ritterstand.

Die geschnittenen Steine lernten die Römer von den Griechen kennen. Es zogen viele griechische Steinschneider aus Griechenland nach Rom, woselbst unter den ersten Kaisern sehr viel geschnitten wurde.

Mariette (T. I. p. 73. 74. 95.) behauptet, die Römer hätten sehr wenig Talent zur Steinschneidekunst, und nur mittelmässige Meister unter sich gehabt. Man könne zwar nicht sagen, dass sie die Regeln der Zeichnung schlechterdings vernachlässigt, und die Zusammensetzung nicht verstanden hätten; es fehle aber ihren be-

ſten Steinen die griechiſche Grazie, und das Erhabene der Gedanken, welches man in den Kunſtwerken der Griechen bewundere. Ein Kenner könne nach ſeiner Meynung einen römiſchen Stein von einem griechiſchen eben ſo leicht unterſcheiden, als ein italieniſches Gemälde von einem Niederländiſchen. Noch macht er die Bemerkung, daſs ſie faſt alle ihre Figuren, auf die bey ihnen gewöhnliche Weiſe bekleidet hätten, mit langen Mänteln, deren Falten nichts vom Körper durchſcheinen laſſen.

Köpfe der römiſchen Kaiſer findet man auf geſchnittenen Steinen von Auguſt bis auf den Lucius Verus ſehr häufig; weniger von den folgenden Kaiſern. Natter macht daraus den Schluſs, daſs die Kunſt von den Zeiten des L. Verus an vernachläſsigt worden, und nach und nach untergegangen ſey. In den ſpätern Zeiten findet man indeſſen doch einige gute Köpfe von den Kaiſern Probus, und Conſtantin dem jüngern. Bey dieſen kommt es aber doch immer darauf an, ob ſie nicht von neuern Künſtlern nach Münzen geſchnitten worden ſind.

Unter den Chriſten, vornemlich in Griechenland, verlohr ſich die Steinſchneidekunſt faſt gänzlich. Daher bedienten ſich die Chriſten zu Siegeln alter heidniſchen Steine. Pipin ſiegelte mit einem indianiſchen Bacchus, und Carl der Groſse mit einem Jupiter Serapis. (v. Mabillon de arte diplomatica.) Selbſt ſpätere fränkiſche Könige ſiegelten mit Steinen, welche für Antiken erkannt worden ſind. Endlich entſtunden dafür die Wappenſiegel.

In den Zerſtörungen der italieniſchen Städte, verlohren ſich die geſchnittenen Steine unter den Ruinen;

und was noch übrig war, wurde zum Kirchenſchmuck angewendet.

Im Orient erhielt ſich einige Kenntniſs der Steinſchneidekunſt länger. Dazu trug ſehr viel bey, daſs man in dieſen Ländern, vorzüglich in Ägypten, eine Menge myſtiſcher Steine verfertigte, welche unter einer chriſtlichen Religionsparthey, den Gnoſtikern ſehr gebräuchlich waren, und Abraxae genennt werden.

v. Jablonskii panth. aegypt. de ſignificatione nominis Abraxas. Semlers hiſt. Einleit. zu Baumgartens Unterſuchung theol. Streitigkeiten I. p. 133. Ittig de haereſiarchis Sect. I. et II. p. 99.

Aus dem neunten Jahrhundert hat man einen Sardonyx von zwey Farben, welcher die Maria mit einem Schleyer auf dem Kopfe, und ausgebreiteten Händen betend vorſtellt, mit der Beyſchrift: M-P ΘV. Auf der Kehrſeite erblickt man ein Kreuz mit den beygeſchriebenen Worten: KEB ΛEOTI ΔECΠOΥ.

v. Veteris gemmae ad Chriſtianum uſum exſculptae brevis explanatio ad academicos etruſcos Cortonenſes. Rom. 1732.

Siebentes Capitel.

Daktyliotheken, und Sammlungen von Schwefelabgüſſen.

Die erſte Daktyliothek wurde zu Rom vom Scaurus dem Stiefſohn des Sylla angelegt. Plin. lib. 37. 5.

Nach der Beſiegung des Mithridates, brachte Pompeius deſſen Daktyliothek nach Rom, und ſtellte ſie im Capitol auf. Sie übertraf die, welche Scaurus beſaſs, ſehr.

Julius Cäſar ſchenkte ſechs Daktyliotheken in den Tempel der Venus Genitrix.

Marcellus legte eine in der Cella templi Apollinis auf dem Palatiniſchen Berge an.

Die bedeutendſten Daktyliotheken ſind:

In Italien.

Zu Rom in der vaticaniſchen Bibliothek, und im Muſeo Chriſtiano, im Barberiniſchen Pallaſt, und die des Cardinal Borgia.

Zu Neapel. Das Königl. Muſeum zu Portici, die Farneſiſche Sammlung; die Daktylioth. des Duca Noja Caraſſa.

Zu Florenz. Grosherzogl. Gallerie — beſitzt gegen 3000 Steine. Muſ. Flor. T. 1.

Zu Venedig. Ritter Nani.

Frankreich.

Die erſte Daktyliothek legte König Franz der Erſte an, und Heinrich der Zweyte vermehrte ſie. Unter den folgenden Königen wurde ſie zerſtreut, ſo daſs Heinrich der Vierte nur wenige Stücke fand. Er lieſs den B o g a r r i s 1608 an ſeinen Hof kommen, damit er das Cabinet wieder herſtellen möchte, und kaufte alle Steine, die er bekommen konnte. Unter Ludwig dem Dreyzehnten geſchah für das Cabinet nichts; Bagarirs verlieſs den Hof, und nahm ſeine eigene Sammlung geſchnittener Steine mit. Ludwig dem Vierzehnten ſchenkte ſein Onkel der Herzog von Orleans ſeine Sammlung geſchnittener Steine. 1654 ward das königl. Kabinet nach Verſailles gebracht, und durch die Sammlungen des Harley, Urſel, und le Cointe vermehrt, und verſchiedene Kirchen ſchenkten dem Könige geſchnittene Steine. Später-

hin kaufte man die Sammlung des Lauthier dazu, worinn das Cachet du Michel Ange war, und die Gemmen des Bagarris.

Mariette Recueil des pierres gravées du Cabinet du Roi. Paris 1750. Vol. II. In der Geſchichte der Steinſchneidekunſt gibt er die Geſchichte dieſes Cabinets.

Cabinet des Herzogs von Orleans. Dazu wurde 1741 die Sammlung des jüngern Crozat gekauft, die aus 1400 Stücken beſtand.

Mariette deſcription ſommaire de pierres gravées du Cabinet de feu Mr. Crozat. Paris 1741. 8.

Madame d'Orleans hatte auch 600 Stücke. 1727 wurde ein Verzeichniſs davon gedruckt.

England.

Herzog von Devonſhire. Gasmond hat die Steine gezeichnet und Claude du Boſc geſtochen.

Marlborough, Bedford. Graf Carlesle beſitzt 77 tiefgeſchnittene, und 56 alte Cameen.

Das Cabinet des Herzogs von Rokingham, beſteht aus 64 Stücken.

Niederlande.

Der Erbſtatthalter hat die Sammlung, welche ehemals Graf Thoms zu London beſaſs.

Dänemark.

Im Königl. Schloſs zu Koppenhagen.

Beſchreibung von Koppenhagen für Reiſende 1770. p. 14.

Ruſsland.

Der Grosfürſt hat die Natteriſche Sammlung.

Deutſchland.

Preuſsen. Churfürſt Friedrich Wilhelm legte ſie

an. Beger im 3ten Theil ſeines Theſ. Brand. beſchrieb ſie.

Der verſtorbene König kaufte die Stoſchiſche Sammlung, die aus 3444 Stücken beſteht, für 30,000 Thaler, und eine Penſion.

Deſcription de pierres gravées du feu Baron de Stoſch, — p. M. l'Abbé Winkelmann. Flor. 1760. 4. Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften t. 5. p. 23.

Wien. In der kaiſerl. Schatzkammer.

Man hat ganze Sammlungen von Schwefelabdrücken. — Stoſch hatte 28,000 Abdrücke.

Phil Dan. Lippert erfand eine neue Materie, aus Thonerde, worinn er die Gemmen abdrückte. Er gab davon eine Daktyliothek von 3000 Stücken heraus. Zu den zwey erſten Tauſenden machte Prof. Chriſt ein lateiniſches Verzeichniſs, und zu dem dritten machte es Lippert ſelbſt, welches Heyne in die lateiniſche Sprache überſetzte.

Aus dieſen 3000 machte Lippert eine Auswahl von 2000 zum Dienſt der Künſtler und Gelehrten, und theilte ſie in das hiſtoriſche, und mythologiſche Tauſend. Das erſte beſteht aber aus 1095, das letztere aus 1005 Stücken. Zur Erklärung derſelben lieſs er ein Werk in 4 1757 drucken: Daktyliothek, das iſt, Sammlung geſchnittener Steine der Alten, aus den vornehmſten Muſeis in Europa zum Nutzen der ſchönen Künſte und Künſtler in zwey Tauſend Abdrücken edirt. — Nachher gab er noch ein neues Tauſend heraus, welches die erſten weit übertrift.

Wedgwood und Bentley verfertigen gewiſſe Abdrücke, welche alles übertreffen.

Cataloque of Cameos, Indaglios, Medals and Basre-

liefs — Vafes ad other ornements after the antique Lond. 1773. 4.

Werke über die gefchnittenen Steine.

Petrus Stephanonius, gemmae antiquitus fculptae. Rom. 1627. 4. 2 Ausgab. Padua 1646.

Fortunati Liceti Hieroglyphica, feu antiqua fchemata gemmarum annullarium. — Patav. 1653. fol.

Leon. Agoftino und Gio. Pietro Bellori. Le gemme antiche figurate etc. Rom. 1657. und 1669. 4. 2 T. 2. Ed. Rom. 1686. 2 Vol. 4. Jac. Gronov gab diefes Werk lateinifch heraus. 1685. 4to und 1694. zu Franecker.

Michel Ange de la Chauffe Mufeum Romanum. Rom. 1690. fol. ib. 1707. vermehrt 1746 vol. II. fol. Franzöfifch Le grand Cabinet romain etc. Amft. 1706. Fol. ital. Le gemme antiche Rom. 1700. 4to.

P. Santo Bartoli, Le cabinet d'antiquites et principalement des pierres gravées de D. Livio Odefchalchi. Rom. 1702. 4. Mufeum Odefchalchum Rom. 1747. 2 vol. fol. Das Cabinet des Antonius Capello Venet. 1702. fol. Recuel de gravures antiques du Cabinet de M. Maria Piccolomini.

Gemme antiche figurate di Paslo Alefs. Maffei. Rom. 1707—1709. 4. Vol. 4.

Gori in vol. 1. infcriptionum etc. Firenz. 1727. fol.

Bellori imagines philofophorum etc. Rom. 1706. fol.

Canini l'imagini de' nomini illuftri.

Gorlei Daktyliotheca etc. Delft. 1601. u. 1609. 4. verbeffert durch I. Gronov. 1695. 4. Vol. 2.

Gemmae felectae e mufeo Jac. de Wilde Amft. 1703. 4.

Recherches d' antiquites — qu'on voit dans la cham-

bre de raretés de la ville d'Utrecht p. Nic. Chevalier. Utrecht 1709. fol.

Gemmae antiquae caelatae ſcalptorum nominibus inſignitae etc. ſelegit etc. Phil. de Stoſch. Amſt. 1724. fol.

Theſaurus e theſauro Palatino ſelectus, ſive gemmarum et numismatum, quae in electorali cimeliarchio conti nentur, deſcriptio. (Laur. Beger) Heidelb. 1685. fol.

Begeri Spicilegium antiquitatis Colon. 1692. fol.

Eiusdem Theſaurus Brandenburgicus. T. I. 1696. T. II. et III. ſine anno. fol.

Theſaurus Ebermayerianus Norimb. 1720—22. 3 fol.

Deſcriptio brevis gemmarum, quae in muſeo Giullelmi Baronis de Craſſier aſſervantur. Lütttch 1740. 4to.

Le Cabinet de Sainte Geneveive. (p. Claude du Molinet) Paris 1692 fol.

Recuell de pierres gravées les plus ſingulieres du cabinet du roi et des principaux cabinets de Paris- 1709.

Le pierres gravées du Cabinet du Roi et quelques unes tinées de divers cabinets, au nombre d'environ 400 planches, gravées au ſimple trait p. Mr. le Comte de Caylus.

Werke des Mariette.

Gravelles.

Achtes Capitel.

Nutzen der alten geschnittenen Steine. Neuere Meister, welche nach antiken Steinen arbeiten.

Der Nutzen der alten geſchnittenen Steine iſt,

1) für den Gelehrten.

a) Er lernt die Bildniſſe berühmter Männer des Alterthums kennen, welche ſich in Gemmen

beſſer als in andern antiken Kunſtwerken erhalten haben.

b) von vielen Bildniſſen von Göttern ſind die Originale verlohren, durch die geſchnittenen Steine, worauf ſie nachgeſchnitten ſind, lernen wir die Idee des verlohrnen Kunſtwerks kennen.

c) Die Attribute der Gottheiten lernt man aus ihnen beſſer, als aus den meiſten Bildſäulen kennen.

d) Für alte Geſchichte und Mythologie ſind ſie von vielem Werth.

2) Für den Künſtler.

1) Zur Verbeſſerung ſeines Geſchmacks.

2) Zur Erfindung. Hannibal Carracci nahm zu ſeinen ſchönſten Gemälden die Ideen aus zwey geſchnittenen Steinen.

Berühmte moderne Steinſchneider.

Italiener.

Lorenz de Medici half der Kunſt in den Abendländern am meiſten wieder auf. Zu Florenz ſchnitten zu ſeiner Zeit Gio. delle Carniuole. Sein beſtes Werk iſt Gir. Savanarola. Domenico de' Camei aus Mailand, ſchnitt den Herzog Lud. Moro. Sec. XVI.

Gio. Bernardi, arbeitete für den Herzog Alfons von Ferrara, für Pabſt Clemens VII, und Kaiſer Karl V.

Matteo del Naſtaro von Verona, arbeitete bey Franz I. Seine Schlacht, bey Mariette T. 2. t. 107. Bildniſs des Königs von Frankreich.

Aleſſandro Ceſari il Greco ſchnitte Gemmen und Stempel zu Schaumünzen. Sein ſchönſtet Werk iſt der Stempel zur Münze Pabſt Paul III. deren Kehrſeite den

Alexander M. vorstellt, wie er sich vor dem jüdischen Hohenpriester niederwirft.

Sirletti 1737 schnitte die Gruppe vom Laocon.

Cav. Carlo Costanzi, schnitt einen Nerokopf in Demant, das Bild des Card. Spinola. Ein Smaragd mit dem Bild des Pabsts Benedikts XIV. auf der einen, und die Köpfe Peters und Pauls auf der andern Seite und copirte Antiken. die Medusa.

Toricelli, ein Florentiner, kam den Alten sehr nahe; und setzte daher auch die Namen griechischer Meister auf seine Werke.

Franzosen.

Coldore, arbeitete unter Heinrich IV. und Ludwig XIII.

Maurice starb zu Haag 1732 etc.

Deutsche Meister.

Daniel Engelhard, gest. 1552 zu Nürnberg.

Georg Höfler, ein Nürnberger, gest. 1630. Das Bild des böhmischen Königs Friedrich in Rubin.

Erhard und Christoph Dorsch.

Preislerin, Tochter des berühmten Christoph Dorsch. Eine Künstlerin von ausgezeichneten Talenten. Wie Toricelli bildete sie sich einzig nach Antiken, ohne wie jener, ihre trefflichen Arbeiten für Überreste des griechischen Alterthums auszugeben.

Philipp Christian v. Becker aus Costanz.

Lorenz Natter, aus Biberach. Büsching's gelehrte Nachrichten aus Rußland. 1 St. p. 207—220.

Joh. Anton Pichler aus Brixen.

Hecker aus Berlin.

VIERTES BUCH.

Münzen.

Erſtes Capitel.

Untergeordneter Werth der Münzen. Das Alter der griechiſchen Münzen kann nicht beſtimmt werden — ſind entweder Städte oder Königsmünzen.

In der Archäologie intereſſiren uns die alten Münzen bloſs als Werke der Kunſt. Alles übrige was man zum Studium der Numismatik rechnet, als Geſchichte, Alterthumskunde liegt auſſer ihrem Geſichtskreis. Aber auch als Werke der Kunſt ſtehen Münzen den Gemmen und Cameen nach; denn die ſchönſten griechiſchen und römiſchen Münzen erreichen nie die Schönheit einer Camee auch nur vom zweyten Range. Der Steinſchneider ſtellt mehr Ideale dar, der Stempelſchneider Porträte, oder bildet höchſtens dem Steinſchneider nach. Der untergeordnete Rang der Münzen in der ſchönen Kunſt läſst ſich auch leicht aus dem mercantiliſchen Urſprunge derſelben begreifen, ob ſie gleich in der Folge bey Griechen und Römern Gegenſtände des Luxus und der Pracht wurden.

Griechiſche Münzen.

Die griechiſchen Münzen ſind entweder Städtemünzen oder königliche Münzen.

Städtemünzen wurden in den freyen Städten Griechenlands, Siciliens und Groſsgriechenlands geprägt.

Königsmünzen; der macedoniſchen auch der ſyriſchen und ägyptiſchen Könige, der Nachfolger des Alexander, der Könige in Pontus, u. a. m.

Die Materie woraus Münzen bey den Griechen geprägt wurden, war: Gold, Silber, Bronze.

Wann die Griechen anfiengen Münzen zu prägen iſt ungewiſs. Homer kennt keine Münzen; zu ſeiner Zeit wurde das Gold und Silber noch vorgewogen.

Aglosthenes beym Pollux (lib. 9. c. 6.) legt die Erfindung der Münzen den Einwohnern von Naxos bey. Nach Strabo ſoll Pheidon, der König zu Argos, zuerſt ſilberne und andere Münzen zu Aegina haben prägen laſſen. Strab. L. VIII. ed. Almelou. Εφορος δ᾽ ἐν Αιγινα αργυρον πρωτον κοπηναι φησιν ὑπο Φειδωνος. Aelian. V. H. 12. 10. Αιγινῆται πρωτοι νομισμα ἐκοψαντο, και ἐξ ἀυτων εκληθη νομισμα Αγιναῖον. Als Zeugen könnte man auch die arundeliſchen Steinſchriften anführen. — Man hat noch eine Münze mit dem Namen ΦΙΔΟ in der königlichen Sammlung zu Berlin. Beger (Theſ. brand. T. I. p. 279.) glaubt, daſs sie von dieſem Pheido ſey. Aber Barthelemy (Mem. de l'Acad. des Inſcript. T. 16. p. 542.) behauptet, ihr Gepräge ſey für das hohe Alterthum zu ſchön; auch mache der böotiſche Schild auf derſelben wahrſcheinlich, daſs ſie zu Theben in den letzten Zeiten geſchlagen worden ſey. Dieſe Meynung nimmt auch Winkelmann an. Schotti diſſ. in Miſcell. Berol. T. I. p. 53.

Wahrſcheinlich iſt dieſe, und ſind auch noch einige mit dem Namen Pheido bezeichnete, Silbermünzen nicht aus

feinem Zeitalter, sondern viel spätere Gedächtnissmünzen auf diesen argivischen König. Eine gleiche Bewandtniss scheint es auch mit den Münzen des Amyntas, und mit der Goldmünze des Demonax zu Mantinea zu haben. Sie sind blos Denkmünzen.

Die ältesten griechischen Münzen sind aus den Städten in Sicilien und Grossgriechenland.

Man hat von Sybaris, welche Stadt gegen die 72 Olympiade von den Crotoniaten zerstört wurde, noch verschiedene Münzen.

Von Caulonia hat man auch sehr alte Münzen. Beger. T. I. p. 334.

Von Posidonia. Beger. l. c. p. 347.

Von Syracusa. Winkelm. Storia etc. T. II. p. 71.

Die älteste Städtemünze ist wahrscheinlich die von Messana im Museo zu Bologna, mit dem Namen Zande.

Die ältesten Städtemünzen sind nicht erhaben geprägt, wie die neuern, sondern in die Tiefe. So ist bey Card. Borgia eine sybaritische Münze, eine syracusaner, und zwey von Posidonia. Man nennt sie numi incusi.

Das hohe Alter einer Münze wird aus dem rohen Gepräge, und aus der alten Form der Buchstaben, und vorzüglich wenn sie von der Rechten zur Linken laufen, vermuthet.

Sicher ist aber auf keines von diesen beyden Kennzeichen zu bauen. Denn zu jeder Zeit gab es schlechte Stempelschneider, und in verschiedenen Gegenden wurden die alte Form der Buchstaben und die alte Orthographie noch lange beybehalte.

Die atheniensischen Münzen haben fast alle ein

schlechtes Gepräge, und die alte Orthographie. Athen nahm die vom Simonides erfundene Buchstaben erst in der 94 Olympiade an.

Die Städte in Sicilien und Grofsgriechenland hatten schon sehr frühe sehr geschickte Stempelschneider. Die Münzen der Bruttier, Velienser, Galaneser, Syrakusaner sind zum Theil ungemein schön. Die Münzen vom eigentlichen Griechenland und den Inseln kommen ihnen selten gleich. Num. Agrag. Beg. 373.

Auf den Städtemünzen sind meistens die Köpfe, oder Symbole der Schutzgottheiten; oder der Stammhelden und Stifter der Städte geprägt; manchmal bezieht sich das Gepräge auf die Landesproducte. Seestädte führen oft Fische, Delphinen, Seekrebse in ihren Münzen.

Die Städte in Grofsgriechenland und Sicilien waren Colonien der griechischen Staaten, und hatten die Religion, die Gottheiten, die heiligen Gebräuche ihrer Mutterstädte. Die attischen Colonien verehrten die Pallas, weil diese die Hauptgottheit zu Athen war, und defswegen haben sie auch ihr Bildnifs auf ihren Münzen. v. Münzen von Thurium. Beger. p. 331. Die Posidonier haben einen Neptun.

Die Tarentiner führen das Bild des Taras in Münzen. Beger p. 322.

Metapontus hat Kornähren.

Königsmünzen.

Die älteste wäre, wenn man nicht, wie schon erinnert worden, an ihrem Alter zu zweifeln Ursache hätte, vom Amyntas, dem Grofsvater Alexander des Grofsen. v. Bimard. ad Jobert. T. I. p. 26.

Die ſchönſten ſind von Philipp, Alexander, Demetrius, Pyrrhus, Lyſimachus.

Weniger Werth für die Kunſt haben die ſyriſchen und ägyptiſchen Münzen. Nur machen die Münzen vom ſyriſchen Antigonus IV. eine Ausnahme.

Zweytes Capitel.

Römiſche Münzen. Urſprung und allmählige Verſchönerung derſelben durch die Bekanntſchaft mit Griechen. Verſchiedene Arten. Häufige Verfälſchung. Münzſammlungen. Nutzen, welchen die alten Münzen der Kunſt gewährten.

Im Anfang des römiſchen Staats hatte man blos rohes Metall. Plin. 33. 13. 611.

Unter dem Könige Servius Tullius wurden zuerſt Erzſtücke gezeichnet. (aes ſignatum) Man prägte auf länglichte Stücken Erzt von einem gewiſſen Gewicht die Figur eines Thiers, meiſtens eines Stiers, oder das Wort Romanor.

Daher heiſsen dieſe Stücke libralis, as dupondius. — Dieſe Stücke wurden vorgewogen; daher die Ausdrüke: expenſa, impendia, ſtipendia, diſpenſatores, poenam pendere, poena gravis etc.

Daher der Name pecunia — v. Montf. T. III. tab. 88. Le cab. de St. Genevieve tab. 14.

Dieſe groſsen Stücke wurden in kleinere eingetheilt. Man hatte eine ſemiſſis, triens, quadrans, ſextans.

Das Gepräge der Aſſe war, eine Keule, ein Januskopf, ein Mercuriuskopf, ein Roſtrum u. ſ. w.

Silber wurde Ao. urbis 485 zuerſt gemünzt. Das Gepräg der Silbermünzen war eine biga, oder quadriga.

Gold münzte man zuerſt Ao. urb. C. 547. im 13ten Jahr des 2ten Puniſchen Kriegs.

Dieſe älteſten Münzen ſind, als Kunſtwerke betrachtet, von keinem Werth. Sie ſind ſehr roh, wie ſie ſich für das Zeitalter ſchickten, in welchem ſie geprägt wurden.

Wie die Römer mit der griechiſchen Kunst bekannt wurden, erhielten ihre Münzen ein geſchmackvolleres Anſehen; und dieſes geſchah im 6ten Jahrhundert nach Roms Erbauung.

Alle römiſche Münzen werden in Familien-oder Conſularmünzen, und in kaiſerliche Münzen eingetheilt.

Die erſtern wurden in Rom während der republicaniſchen Regierung geſchlagen.

Die ſchönſten Conſularmünzen ſind von den Zeiten Sylla's und Cäſar's, in welchen die Münzkunſt zu Rom aufs höchſte geſtiegen war.

Die Kaiſermünzen gehen vom Auguſt bis auf Heraclides.

Die ſchönſten Kaiſermünzen gehen vom Auguſt bis auf Antonin den Weltweiſen.

Man ſchätzt an den Münzen 1) vorzüglich das ſchöne Gepräge. Je höher der Relief iſt, deſto ſchöner ſind ſie. 2) Die ſchön gedachten Sinnbilder auf der Kehrſeite.

Von Kaiſermünzen hat man goldene, ſilberne, und von Bronze. Die letztern ſind alleine mit S C bezeichnet, weil unter den Kaiſern der Rath nur in Bronze münzen durfte.

In Ansehung der Grösse theilt man die Kupfermünzen in vier Classen.

Die von der ersten Classe haben die schönsten Gepräge.

Noch gibt es eine andere Art grosser Münzen, von den ersten Kaisern aus Bronze, von den spätern aus schlechtem Silber, die man Medaglioni, (numi maximi moduli) nennt. Diese waren Schau- und Gedächtnissmünzen, und wurden an die signa militaria befestigt. Sie fangen mit dem Kaiser Hadrian an, und gehen bis auf Theodosius und dessen Söhne. Man findet zwar einige, welche die Bildnisse früherer Kaiser haben, als des Claudius, allein sie sind aus spätern Zeiten. Auf verschiedenen dieser Medaglioni sind vortreffliche Gepräge. Tanini besitzt einen L. Verus, der alles übertrifft, was je die Münzkunst geleistet hat.

Die Münzen in den Provinzen kommen den in Rom geprägten nicht gleich.

Bey dem Studium der Münzen muss man sich sehr für Betrug hüten.

Schon im 15ten Jahrhunderte wurden Münzen verfälscht. Im vorigen Jahrhundert machten Alessandro Bassiano und Calvino zu Padua die schönsten alten Münzen so vortreflich nach, dass sie selbst die Kenner täuschten. Vid. le Cabinet de St. Genevieve. Andere sind von Antiken abgeformt, und nachgegossen; andere sind aus zwei alten Münzen zusammengesetzt; andern wurde im Gepräge nachgeholfen.

Die vornehmsten Münzsammlungen sind:

Zu Rom, im Vatican, bey Cardinal Borgia, Duca, Bracciano, Abbé Tanini.

Zu Neapel, im Museo zu Portici.

In London, beym brittischen Museum.

In Paris, die königliche, und bei der Bibliothek der S. Genevieve.

In Wien, die kaiserliche.

Zu Berlin, die königliche.

Der Nutzen, den die schöne Kunst aus den Münzen zieht, ist, ob sie gleich in der Rangordnung die letzte Stelle behaupten, sehr bedeutend. Durch Münzen erhielten sich die Bildnisse denkwürdiger Männer und Frauen mit einer grössern Treue, als durch Gemmen, die der Laune und dem Privatgeschmacke Einzelner unterworfen waren. Durch Münzen beurkundet sich der Kopfputz und das Costüme, in welchem Kaiserinnen und Kaisertöchter öffentlich erschienen, und sie liefern in diesem Betracht einen nicht unwichtigen Beytrag zur Geschichte des Luxus und der Moden, wie Stieglitz (Journal des Luxus und der Moden. Aug. 1798) unübertrefflich gezeigt hat. Endlich sind sie auch durch auf manchen angebrachte Allegorieen, Legenden und Inscriptionen für die Kunst und Kunstgeschichte von mannichfacher mittelbarer und unmittelbarer Brauchbarkeit.

Anhang.

Einige Bemerkungen über Laocoon, die Niobe, die medicäische und capitolinische Venus.

Jedes Kunstwerk von hoher Vollendung ist, wie Goethe*) sagt, in sich geschlossen, d. h. es wird durch sich selbst begriffen, und bedarf keiner weitern Andeutung, um verstanden zu werden, denn es spricht sich selbst aus. So Laocoon, so die Gruppe der Niobe, so die medicäische und die capitolinische Venus.

Der Beschauer erblickt im Laocoon einen Vater, der mit zwey geliebten Söhnen von Schlangen umwunden, mit voller Mannskraft strebt, sich von den Umstrickungen dieser Ungeheuer loszuarbeiten. Die Mythe, daſs Laocoon ein Priester gewesen, und nach einem feyerlichen Opfer das trojanische Pferd mit einer Lanze verletzt, und Juno zur Büſsung dieses Frevels zwey Schlangen, als strafende Wesen, aus dem Meere gesandt habe, liegt ganz ausser dem Kreis des Genusses, ja diese Mythe, wenn sie, nach Virgils Ausbildung, zu sehr das Gemüth beschäftigt, ist sogar vermögend den reinen Genuſs an diesem herrlichen Kunstwerke wo nicht zu zerstören, doch gewiſs zu schwächen. Es mag immer seyn, daſs der Künstler die erste Idee seines Kunstwerks durch diese Mythe empfieng; es mag seyn, daſs sie bei der Ausführung seiner Phantasie vorschwebte, Laocoon wird da-

*) Propyläen 1 B. 1 St. S. 4.

durch noch nicht zur bloſsen Darſtellung derſelben, ſondern der hohe Genius des Künſtlers lieſs unabhängig von allen Mythen einen Mann mit ſeinen zwey Söhnen von Schlangen umſtrickt, aus ſeiner veredelten Phantaſie hervorgehen. Bey dieſer Anſicht verſteht es ſich von ſelbſt, daſs jede Vergleichung mit Virgils Epiſode wegfällt. Die Schlangen ſind nicht ſtrafende Weſen, von einer höhern Macht abgeſandt, ſondern natürliche Schlangen, die ihrer Natur gemäſs handeln, umſtricken und gereizt beiſsen. Laocoon iſt kein Prieſter, ſondern ein Mann, der mit Vollkraft mit dieſen Ungeheuern ringt. Die Geſchichte ſichert nur den Künſtler vor dem Vorwurfe, eine ſolche Scene des Schreckens und Jammers erfunden zu haben: ſie iſt Thatſache, und darin liegt die Rechtfertigung ſeines Gegenſtandes.

Eben ſo auch die Gruppe der Niobe. Eine in Schrecken und Angſt verſenkte Mutter ſteht im Kreiſe ihrer blühenden Kinder, die von tödtlichen Pfeilen getroffen werden. Ohne die Mythe von des Tantalus Tochter und Amphion's Gemahlin zu wiſſen, iſt es dem Beſchauer verſtändlich, daſs hier eine Scene des Schrekens und Jammers dargeſtellt ſey, und daſs dem Mädchen, das ſich in den Schooſs der Mutter drängt, Gefahr drohe, welche die Mutter von ihm abzuwehren, ängſtlich bemüht iſt. Niobe mit ihrer jüngſten Tochter iſt und bleibt das Hauptſtück der Figuren, die man zur Gruppe rechnet. Jhr gebührt alſo die ganze Aufmerkſamkeit des Kunſtkenners um ſo mehr, da es von manchen der übrigen Figuren ſehr zweifelhaft iſt, ob ſie zur Gruppe gehörten, und wenn ſie auch ein Ganzes mit ihr ausmachten, ob ſie mehr zur vollſtändigen Dar-

ſtellung der Mythe, als zur Vollendung des Kunſtwerkes dienten. Die Figuren, die man ihrer Vortreflichkeit wegen für ächt zu halten berechtigt iſt, ſind beynahe alle in gleichem Geiſte gearbeitet, und Goethe macht es daher durch ſcharfſinnige Gründe wahrſcheinlich, daſs ſie ſämmtlich ein Werk des Skopas oder eines andern Meiſters aus der blühendſten Periode der griechiſchen Kunſt ſeyen; ob ſie gleich nie beſtimmt waren, in der Ordnung aufgeſtellt zu werden, in der ſie jetzt ſtehen, und höchſt wahrſcheinlich in einzelnen Niſchen das Unglück, das Niobe in ihren Kindern traf, in Theile abgeſondert darſtellen ſollten. Dieſs zeigt ſich offenbar an der Mutter, die einzig mit ihrem jüngſten Kinde, das ſie an ſich drückt, beſchäftigt iſt, und die übrigen, denen Gefahr droht, oder die den tödtlichen Pfeil ſchon bereits im Buſen tragen, nicht zu bemerken ſcheint. Die übrigen Figuren ſtanden alſo von ihr minder oder mehr entfernt, und ſo, daſs ſich ihr Schmerz nur über ihr jüngſtes, geliebteſtes Kind ergieſsen konnte, das zuletzt von den Pfeilen des Apollo und der Diana getroffen wurde. Wählt man dieſe Anſicht, ſo nähert ſich die Vermuthung beynahe der Cewiſsheit, daſs der Künſtler durch einzelne Figuren oder kleine Gruppen, in abgeſonderte Niſchen vertheilt, die verſchiednen Momente der immer ſteigenden Rache der beleidigten Gottheiten kabe darſtellen wollen. Die tödtlichen Pfeile treffen zuerſt die entferntern Kinder der Niobe, und zuletzt das unſchuldige, unbefangene Mädchen, das fliehend Schutz im Schooſse der Mutter ſucht. Dieſe Anſicht der Gruppe iſt wenigſtens des Künſtlers nicht unwürdig.

Bey der mediceischen und capitolinischen Venus bemerke ich nur nach Goethe *) daſs, wie dieser tief-eindringende Kunstkenner vermuthet, beyde Kunstwerke aus der Phantasie ihrer Meister als wahre Originale hervorgegangen sind, daſs aber den Meistern beyder die knidische Venus als Typus bey der Hervorbringung ihrer Ideale vorgeschwebt habe. Diese Vermuthung, die sich zur Gewiſsheit erhebt, löst eine Menge Zweifel und beantwortet alle die Fragen, die man sonst über die Originalität dieser Kunstwerke aufzuwerfen pflegte. Der Typus der Venus oder des vollkommensten, lieblichsten Weibes war einmal durch Praxiteles gefunden und bestimmt, so wie durch Homer der Typus der Epopöe. Jedes wahre Heldengedicht ist der Homerischen Iliade mehr oder minder ähnlich, und jede Venus scheint Copie zu seyn, ob sie gleich wahres Original seyn kann.

Ein unverbürgtes Gerücht gewährt einen Schimmer von Hoffnung, daſs bey dem Rückzuge der Neufranken aus Rom, die capitolinische Venus sey zurückgelassen worden. Möchten doch mehrere Kunstwerke zurückgeblieben seyn, und möchten doch die, die ihnen zur Beute geworden sind, und über deren Schicksal noch bis jetzt ein undurchdringliches Dunkel schwebt, nicht für die künftigen Generationen auf einmal vertilgt seyn! —

*) Propyläen 3 B. 1 St. S. 164.

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

26

Siebenkees, Johann Philipp,

Joh. Phil. Siebenkees Ehemaligen Professors der Philosphie Zu Altdorf Handbuch Der Archaeologie Oder Anleitung Zur Kenntniss Der Kunstwerke Des Alterthums Und Zur Geschichte Der Kunst Der Alten Völker

Nürnberg 1799

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.Arch.o.7
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11707968-0
VD18 11051388-002